TEATRUL REGINA MARIA
-1-
4 - BIHOR - ROMÂNIA

SUMAR

TEATRUL AZI

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p.2. ● DIALOG Victor Rebengiuc: "Eu nu pot să apăr balastul din teatru" (Marian Popescu), p.4 ● AUTORUL ROMÂN PE SCENĂ Horia Gârbea: Loc de veci în cimitirul elefanților, p.9 ● TEATRUL ȘI ECONOMIA DE PIAȚĂ Cristina Dumitrescu: Teatru, ingenuitate și domnul GEPA ELECTRO-CENTER, p.10 ● CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE? Teatrul Național din București (Marian Popescu), p.12 ● IDEI George Banu: Cele trei memorii ale teatrului, p.13 ● DIALOG Ștefania Cenean: "Ofui nostru este că trebuie abolite niște prejudecăți" (C. C. Buricea-Milnarcic), p.14 ● CRONICA ("Nottara", Teatrul pentru tineret și copii "Ion Creangă", Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, "Inoportun", Teatrul Dramatic din Galați, Teatrul de Stat din Sibiu, Compania artistică "Bucureștl", Teatruide Comedie, Teatrul Foarte Mic, Teatrul Dramatic din Brașov), p.16 ● (PEN)ULTIMA ORĂ, p.24 ● OGLINZI PARALELE de Marian Popescu, p.27 ● BETIA DE CUVINTE de Alice Georgescu, p.28 ● MOARTEA UNUI ARTIST, p.28 ● ANCHETA "TEATRUL AZI" Cristina Dumitrescu: Învățământul particular de teatru; cine e el și ce vrea el, p.29 ● TEATRUL DE STRADĂ (Tudor Runcanu, Theodor Cristian Popescu), p.30 ● COLOCVIUL TEATRELOR NAȚIONALITĂȚILOR SF.GHEORGHE, p.32 ● PROSCENIUM Florin Piersic jr.: "Îmi plac actorii care au stil" (Clara Mărgineanu), p.34 ● CU OCHIUL LIBER de Adriana Bittel, p.35 ● FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA PIATRA NEAMȚ, p.36 ● CIVILIZAȚIA IMAGINII Mihaela Săsărman: Dansul, memorie afectivă, p.38; Valentin Petculescu: Interferența artelor și interferența stilurilor, p.39 ● TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII Teatrul Național din Craiova la Parma (Corina Șuteu), p.40 ● Constantin Palu: O reuniune păpușărească, p.41 ● SCENA LUMII America, Germania, Anglia, Franța, p.42 ● COUPÉ, p.46 ● SINOPSIS, p.48 .

REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația:
Str.Constantin Mille nr. 5-7-9
tel.: 14.35.58; 15.36.04/173

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

Redactor responsabil de număr:
MARIAN POPESCU

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
"RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90-17.40 București, Piața Presei libere nr.1, sector1; sau; "ORION" S.R.L., Splaiul Independenței nr. 202 A, sector 6, București, telefon 17.34.07, FAX (400)-42.41.69.

Cop. II: Ilinca Goia și Dorin Varga în **Nora** de Ibsen la "Nottara"

Cop. III: decor de Helmuth Stürmer la **Azilul de noapte** (Teatrul din Münster)

Culegere și machetare computerizată:
ARS NOVA
Tiparul: ARTA GRAFICA S.A.

a. grand

DUMITRU SOLOMON

M-AM PLICTISIT

Cer iertare din capul locului structuralismului și structuraliștilor, semioticii și semioticienilor, pseudo-structuraliștilor și pseudo-semioticienilor, precum și tuturor canalelor și rețelelor de interpretări și comunicații inter-umane pentru simplitatea, dacă nu chiar primitivismul celor ce am a comunica. Adică a spune. Cer, de asemenea,iertare tuturor acelora care în mod teoretic, pragmatic,dramatic,lacrimogen,patern,activ,pasiv,compesiv sau reflexiv, dezbat sau depîng soarta dramaturgiei românești, a repertoriilor românești. Cer iertare așadar colegilor scriitori, stimabililor directori de teatre, prietenilor regizori și mai mult sau mai puțin prietenilor critici pentru lipsa de abilitate și de eleganță a spuselor mele. Cer iertare, în sfîrșit, revistei "Teatrul azi" și redactorului ei șef, care s-au dat de ceasul morții producînd discuții, anchete, controverse și alte feluri de a tulbura apele în legătură cu niște chestiuni precum : ce se scrie, ce nu se scrie, cum se scrie ceea ce se scrie, ce se joacă, ce nu se joacă, cum se joacă ceea ce se joacă și cum nu se joacă ceea ce nu se joacă.

Eu, Dumitru Solomon, m-am plictisit. Dacă alții nu s-au plictisit, îi rog să nu mă judece prea sever, întrucît plictiseala e o stare personală și ca atare o iau pe cont propriu. Dacă teoreticienii și semioticienii, analiștii, structuraliștii și jurnaliștii, filologii, teatrologii și sociologii, scriitorii și regizorii doresc să disece, să analizeze și să comenteze în continuare fiecare pătrime în parte a firului despicat, eu nu mă mai las sedus.

M-am plictisit să citesc și să aud (la televizor, la radio, la întruniri culturale onorabile) că românii - care l-au dat pe Caragiale și pe Ionescu, dar și pe Camil Petrescu, Sebastian,

Blaga, Mazilu - nu au dramaturgie. Că proza, poezia și critica (literară, firește) planează cu vulturii la înălțimi amețitoare în timp ce dramaturgia se tîrăște cu, mă rog, reptilele pe nisipuri sterpe. Asta în timp ce aproximativ aceleași voci îl denunță pe Marin Preda, prozator mare deci, pentru conformism, compromis și colaborationism,reduc opera unei poete importante ca Ana Blandiana la Arpagic, pun sub semnul derizoriului critica lui G. Călinescu și Tudor Vianu fiindcă au făcut concesii politice.

M-am plictisit să tot aud oameni care nu obișnuiesc să frecventeze sălile de teatru decretînd că dramaturgia e mizerabilă fiindcă au văzut ei la televizor niște inepții.

M-am plictisit și să recunosc: da, dramaturgia e sub, a avut un destin nenorocit, ingrat, sigur că da, nu e ceea ce trebuie, sigur că nu e... Dar e cumplit de plictisitor să recunoști, să acccepți, să cauți să salvezi ceva în timp ce o țopăială sau o țopeală politică e îndelung comentată, provocînd performanțe în materie de analiză a vidului.

M-am plictisit să tot fiu întrebat: unde-i dramaturgia de sertar? ca și cînd sertarul ar fi nu știu ce mașinărie miraculoasă care face din orice, bici.

M-am plictisit să mi se ceară piese despre revoluție, de parcă rostul revoluțiilor ar fi să nască piese și nu sisteme politice, de parcă revoluția franceză ar fi provocat opera lui Racine, Corneille sau Molière, iar revoluția lui Cromwell opera lui Shakespeare.

M-am plictisit, ca și înainte, să aud goarna "actualității" în care suflau Ceaușescu și Tamara Dobrin iar azi suflă alți gorniști și care mă cheamă la zi, mereu la zi, în pas cu vremurile noi.

M-am plictisit să mi se spună că a venit timpul să scriem un teatru direct, cîtă vreme nici lui Jarry, nici lui Beckett, nici lui Eugen Ionescu, nici lui Pinter, nici lui Mrozek nu li s-a spus, la momentul cuvenit, acest lucru.

M-am plictisit să plîngem că dramaturgia noastră e depășită, în timp ce Sheridan, Labiche sau Feydeau sînt la zi.

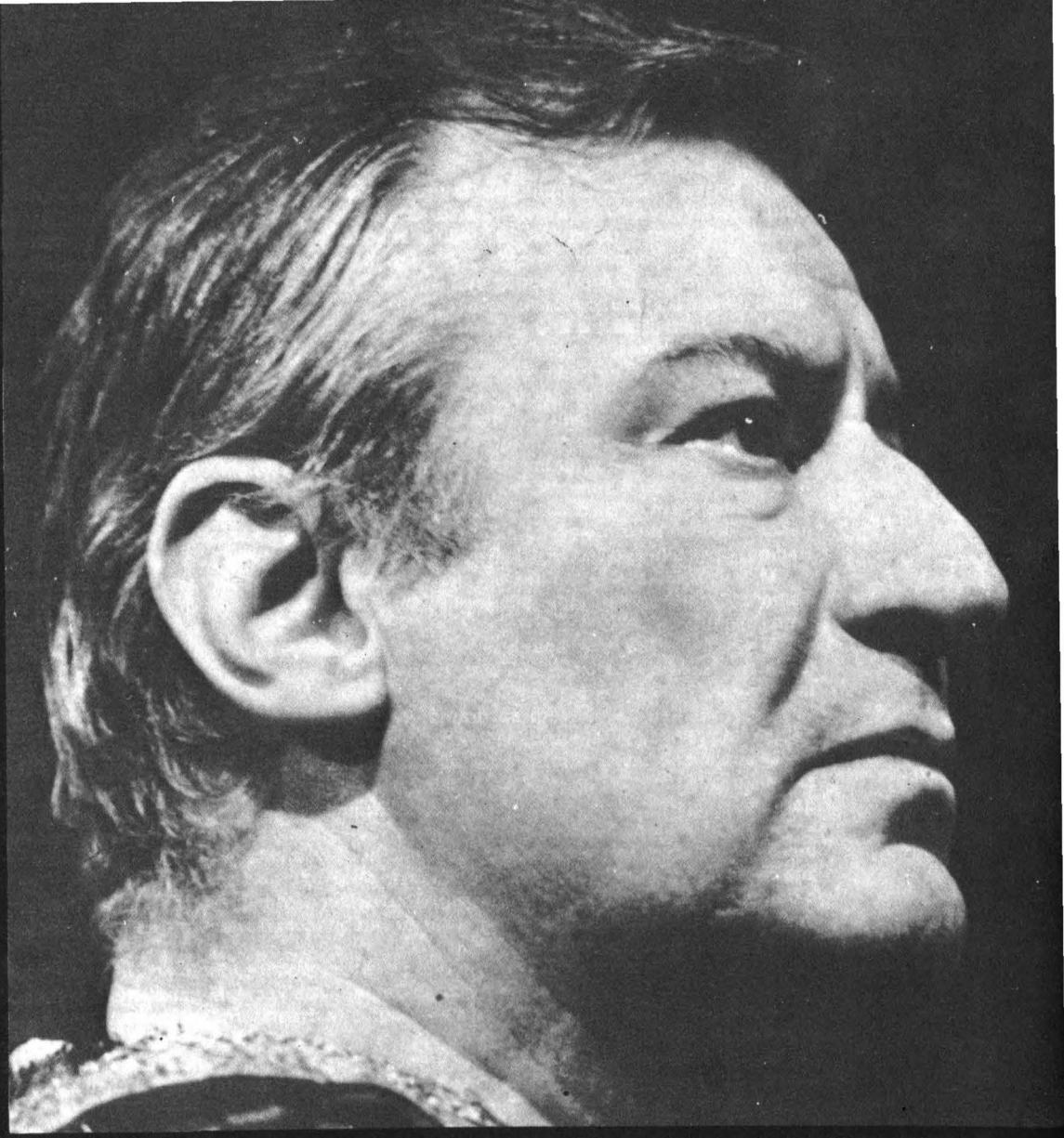
M-am plictisit să fiu întrebat cu îngrijorare: de ce nu scrii, domnule? ca și cum douăzeci și cinci de ani am stat degeaba, să fiu întrebat dacă nu am o piesă nouă, ca și cum noul e o garanție a valorii, iar vechiul o marcă a desuetudinii.

M-am plictisit să descopăr că unor piese li se găsesc alte merite decît cele pe care le au: piesa cutare a fost scrisă după revoluție și ce-i cu asta?), piesa cutare, jucată ani de zile ca un omagiu adus eroismului comunist în fața opresorilor burghezi, a fost "de fapt" o demascare a abuzurilor securității, piesa cutare vede lumina rampei după 23 de ani etc. Important e: piesele acestea sînt bune sau nu sînt bune, sînt adevărate sau sînt mincinoase, interesează publicul sau nu?

M-am plictisit, altfel spus, de criteriile tematice, politice,ideologice, deci dictatoriale, care le continuă, viguros și cu semn schimbat, pe cele vechi. M-am plictisit de judecarea pieselor după altă măsură decît aceea a valorii, și a dramaturgilor după altă măsură decît aceea a talentului.

Nu vreau să conving pe nimeni, nu vreau să atrag pe nimeni, nu vreau să dezarmez pe nimeni, după cum nu vreau să înarmez pe nimeni. Pur și simplu, m-am plictisit. Singur. ■

DIALOG



VICTOR REBENGIUC:

„eu nu pot să apăr balastul din teatru!"

O discuție cu actorul Victor Rebengiuc, rectorul Academiei de Teatru și Film din București, intră inevitabil în teritoriul actualității. Actor cu statut de star al Teatrului "Bulandra", Victor Rebengiuc are o directețe a abordării subiectelor lipsită de faldurile falsei retorici. Personalitatea sa artistică, construită în teatru și film, în opere scenice realizate cu mari regizori (Ciulei, Pintilie Penciulescu), timp de peste trei decenii, spune mult despre o insurgență a talentului care n-a fost confiscat de mlaștina compromisului. Nu întîmplător, după 1989, actorul - care nu și-a abandonat meseria - ja parte activă în dificilul proces de formare a societăților civile din România. În multe dintre afirmațiile sale se regăsește o rectitudine morală care se confruntă și azi cu un context dificil.

Stau de vorbă cu Victor Rebengiuc la puțină vreme după realegerea sa ca rector al Academiei de Teatru și Film. Discuția pornește de la un paradox. Unul, între altele, al culturii române.

■ **Situația mea nu este clară din punct de vedere legal, eu neavînd examen de stat nu pot să fiu plătit ca profesor. Eu nu am salariu, am numai indemnizație. Am făcut doi ani de zile treaba asta fără să mă intereseze remunerarea. Dar adevărul este că nu mai pot să stau încă patru ani de zile în condițiile astea. Dacă nu se rezolvă această treabă.... Eu continui să cred că, în privința celor care predau în învățămîntul artistic, nu este necesară o diplomă. Opera lor este suficient de elocventă pentru a-i atesta profesorului respectiv competența.**

□ *Spuneți-mi,în p nța restructurării legislației învă mîntului pe ideea necesității de diplomă,* **(- da, e vorba de aptitudini - V.R.),** *ați avut vreun contact în acest sens cu Ministerul ...?*

■ **Da, este un material înaintat Ministerului în această privință. Se pare că există bunăvoință acolo... Dar, repet, pînă nu se clarifică legalitatea prezenței mele în această funcție, nu pot continua. Este o muncă pe care am făcut-o în primul rînd la cererea studenților, și a unor profesori. Ei m-au ales în această funcție, într-o ședință a Senatului, și am acceptat pentru că am crezut că pot fi de ajutor în redresarea școlii. Eu nu țin neapărat să port pe piept insigna de Rector. Nu mă interesează realmente. Nu-mi fac un titlu de glorie din asta. În ce privește restructurarea activității, Facultatea de Film, de pildă, acolo ei sînt preocupați serios de restructurare. Ei încearcă să găsească niște modalități de schimbare. Dincoace,la Teatru, spiritul conservator domnește destul de bine. E un fel de, cum să-i spun, ușoară dictatură, de impunere a unei singure metode de învățămînt, de predare a artei actorului. Dacă nu există o confruntare cu alte metode, eu nu pot să am încredere în această unică metodă. Structura asta veche, cu clase patronate de cîte un profesor de la începutul pînă la sfîrșitul studiilor, nu mi se mai pare benefică. Studentul trebuie să aibă posibilitatea să lucreze cu majoritatea profesorilor de măiestrie care sînt în școală. Pentru că este frustrant pentru un student să știe că există un profesor, cel mai bun, și acesta nu este la clasa lui, și,deci, nu poate beneficia de un profesor extraordinar pentru că acesta are altă clasă.**

□ *Dar ați discutat acest lucru...?*

■ **A existat.... așa.... un început de discuție. Trebuie făcută mai serios. Trebuie alcătuit un proiect și o echipă care să-l pună în practică. Așa, așteptăm, să ne gîndim, dar nimeni nu se gîndește pentru că profesorii au ore și la universitățile particulare. Apoi proiectul acesta ar trebui și remunerat. Dacă îi dai profesorilor numai ca pe o sarcină, nu faci nimic. Nu au timp. Dar, poate, mergînd pe ideea de cercetare, am putea găsi fonduri pentru finanțarea unui astfel de proiect de restructurare a activității.**

□ *Știți, însă, că acest demers tot de la dumneavoastră trebuie să pornească !*

■ **Da, tot de la mine, da** *(rîde)*... **Dar, nu știu, trebuie să mai treacă o perioadă, să îmi găsesc un anumit echilibru, o autoritate. Deocamdată eu sînt inhibat. N-am mai intrat în facultate... de cînd am terminat-o! Acum, dintr-odată, nu știu, nu mai știu cum stau lucrurile cu învățămîntul, cu cadrele didactice. Din primul moment am fost frapat de faptul că Institutul, conform legislației învățămîntului în vigoare, funcționează pe baza unei metode de administrare - didactică și de organizare - care nu i se potrivește. Noi sîntem raportați la modul de funcționare a unei universități de tip umanist, al unei Politehnici.... Noi sîntem însă o Academie, unde practica în ateliere de creație este importantă. Așa învățăm noi. Vorbesc de partea actoricească. La Teatrologie și Filmologie, desigur, partea teoretică e importantă, dar și acolo e necesară privirea spre practică. Prin implicarea în acest creuzet unde se face teatru, la repetiții, la spectacol.**

□ *Ați știn în acest moment spre unde ar trebui să se îndrepte Academia?*

■ **Cîteva idei am. Eu pot să spun ce aș vrea, dar altcineva ar trebui să facă un proiect, cu măsuri foarte clare, concrete de reformare a sistemului, a Facultății de teatru. Am văzut, la Paris, la Viena, la Malmö, m-am mai interesat și de alte școli,și mi-am dat seama că ei, într-un fel, sînt mai avansați decît noi. Și nu sînt atît de rigizi în organizarea învățămîntului. În general, există o întrepătrundere a activităților. Totul lucrează acolo pentru desăvîrșirea actorului. Sînt școli de actorie acestea pe care le-am văzut. Cred că nici nu există școli de regie, n am văzut -** *(în Anglia au așa ceva, de cîte un an sau doi).* **La noi se fac cinci ani la regie ! Catedra de regie pretinde că e necesar și al cincilea an. Dar acesta și-a pierdut rațiunea de a exista căci el era, înainte, destinat urmăririi studentului acolo unde a fost repartizat. Acum nu mai există repartiție, nu poți să obligi nici un director de teatru să-l ia pe un proaspăt absolvent. Deci anul cinci este inutil. De fapt, nici nu se face nimic. Catedrele - de mișcare scenică, de dans, de vorbire - ar trebui să fie subordonate, într-un fel, Catedrei de arta actorului. Ele, la noi, sînt de fapt independente. Există teoria că, pentru un actor, esențială este vocea. Pentru un actor esențial este însă talentul. Talentul nu stă numai într-un organ, este o chestiune care ține de metafizică, talentul nu se poate măsura, dar se poate aprecia. În general se poate spune că, în Institut, comisiile de examen de admitere sau de sfîrșit de an nu au greșit în detectarea talentului atunci cînd el a existat. Există o clasificare a talentelor încă din Institut care este, apoi, cu cîteva excepții, confirmată.**

□ *Știți că există multe păreri care infirmă tocmai ceea ce-mi spuneți acum? Ele se referă în special la ultimii ani. Au intrat, alături de cîțiva talentați și mulți alții care n-ar avea ce căuta acolo, dar care, poate, au convins la examenul de admitere. Spuneați că talentul ține de metafizică, ori un examen de admitere....*

■ **Noi am Institut - și urmează să fie legiferat, căci Ministerul încă nu ne dă voie! - sistemul anilor eliminatorii. E o situație pe care am trăit-o și pe vremea cînd eu făceam Institutul. Au existat atunci, în cazul seriei mele, trei ani eliminatorii. Un singur examen poate induce în eroare. Candidatul, după ce a fost considerat reușit, dacă nu mai are resurse de creștere profesională, trebuie sfătuit să renunțe.**

□ *Relația aceasta între talent și metafizică trebuie să fie destul de greu pusă la încercare pentru dumneavoastră. Sînteți prezent pe afișul mai multor spectacole. Nu vă stînjenește activitatea de Rector în această privință?*

■ **Ba da,... Am mai puțin timp pentru studiul rolului, întîr I cu învățatul textului. Îmi vine teribil de greu....** *(vorbește destul de greu, aproape oftînd).*

□ *-Mă uitam la dumneavoastră în spectacolul de la Odeon, după Cehov, și senzația mea, care cuprindea și reacția celor din sală, este că ați avut o priză foarte bună a rolului. E un tip de autoritate prin care luați practic rolul de la început și îl duceți pînă la capăt. E acolo o scenă, între moșierul (jucat de dvs.) și văduva (jucată de Mariana Mihuț) care are ceva exploziv dar și o anume finețe. E un echilibru pe care cum îl controlați?*

■ **Asta determină calitatea jocului actorului: modul în care reușești să mențli acest echilibru, să nu cazi în partea cealaltă căci este și foarte tentant. Succesul ar fi mult mai rapid...**

Mie îmi place să mi surprind publicul. Eu nu joc în fiecare seară pentru a face o favoare publicului, sau, mai bine zis, favoarea pe care mi-o face el mie venind la teatru, este egală cu favoarea pe care i-o fac eu, oferindu-i ocazia să vină la teatru cînd joc. Nu mi-a plăcut să mă cantonez într-un anumit soi de personaje, într-o manieră de interpretare, am vrut să creez publicului interesul de a veni și altădată să mă vadă, într-o altă ipostază.

□ *Dacă cineva ar face afirmația că sînteți un actor popular?...*

■ **Ar fi o afirmație lipsită de justificare. Eu nu sînt un actor popular. Sînt un actor care se bucură de o oarecare popularitate. Nu sînt pe gustul unui public mare. Un actor popular, după mine, este un actor care face concesii gustului public. Și eu mă feresc de asemenea concesii. Aș vrea, prin felul în care îmi interpretez rolurile, să determin gustul publicului, să fac un fel de selecție, să vină numai cei care sînt interesați de o anume calitate a teatrului. Ce, mi-ar fi greu să merg pe stadioane, să-mi dau poalele peste cap, să cîștig bani? Dar nu, mai bine nu cîștig bani.** *(Rîde).* **Sărac, dar curat, nu?**

□ *Cum rezistați la tentația aceasta ?*

■ **Pentru că nu mă interesează. Ceea ce se poate obține cu ușurință este un lucru care nu mă interesează.**

□ *În Bottom (din* **Visul unei nopți de vară***) ar putea, iarăși, să apară tentația asta, pentru un actor mediocru..... Dumneavoastră*

azilul de noapte , *teatrul "bulandra"*

© război și pace ,teatrul "bulandra"

însă îl desenați fără a ceda ispitei.

■ **Da, așa este..... Am avut parte de o profesoară minunată care se numește Aura Buzescu și care încă trăiește, mă dojenesc chiar pentru că n-am mai trecut pe la dînsa de foarte multă vreme, știu că nu se simte foarte bine...**

□ *Cînd ați văzut-o ultima oară?*

■ **Înainte de Revoluție. Ea m-a învățat acest lucru, în prima perioadă de lucru, în primul semestru al anului întîi. M-a dezvățat de unele deprinderi căpătate în activitatea mea din teatrul de amatori cînd jucam în "ateneele" populare din București. Eram un... o "vedetă" (*rîde*)...**

□ *Vă mai amintiți ce jucați atunci?*

■ **El, cum să nu .... De pildă, "Ce i s-a-ntîmplat Gherghinei", "Hîrbul cu leacuri", "Nea Nae învață carte". Erau piese scrise special pentru amatori. Aveam, deci, o deprindere, așa fusesem învățat. Instructorii noștri de la aceste "atenee" erau niște actori de o calitate .....nu extraordinară....și care una știau și aceea mă învățau.**

□ *Mergeați pe comedie atunci?*

■ **Numai comedie, pînă și în școală numai comedie am jucat.**

□ *Dar, probabil, s-a întîmplat ceva atunci, pentru că filmul* **Pădurea spînzuraților** *nu este departe de acei ani.*

■ **Între timp am mai jucat roluri de comedie (Almaviva, Jack Worthing din** *Ce înseamnă să fii onest*,**Jimmy din** *Omul care aduce ploaia*, **Pierre din** *Nebuna din Chaillot*, **cu doamna Bulandra, aici nu mi-am dat seama ce am jucat,un rol de june prim. A trebuit să-mi facă părul creț,să mă coafeze... Eu mă consideram...și mă consider deloc frumos. Ca să fii june prim trebuie să ai o ...justificare! Eram pus într-un rol (în Pierre) unde nu eram obișnuit să fiu. Amintirile mele sînt mai degrabă privitoare la doamna Bulandra, cu care jucam, decît referitoare la cum am făcut rolul. Tot cu doamna Bulandra am jucat în** *Profesiunea doamnei Warren*, **un rol cam fără culoare,Frank. Apoi într-un Arbuzov,un tînăr trist,care și moare pînă la urmă.Era un rol pe care îl mai jucasem și în institut.Dar a venit apoi** *Moartea unui comis voiajor*, **piesa lui Miller, care a însemnat un salt,o schimbare.Primul rol dramatic pe care l-am jucat.**

□ *Cîți ani aveați atunci?*

■ **Douăzeci și șase-douăzeci și șapte de ani. Eram timid în a mă exprima dramatic, nu aveam curaj, mi-era jenă. Mă ascundeam mai bine după un rol comic, eram mai la adăpost, simțeam însă că aveam valențe pentru altceva. Și acest rol mi-a dat posibilitatea de a le scoate la iveală.**

□ *V-ați recunoaște timiditatea asta ca o caracteristică, pentru că multă lume n-ar zice (-***El, n-ar zice dar este tocmai...** *- E ca un reflex -* **Da ar fi reflexul...***) Știți că există încă în amintirea colectivă gestul acela din decembrie '89 al dumneavoastră care nu era al unui timid...*

■ **Era al unui om disperat! De-asta m-am și dus la Televiziune pentru că deja începuseră să apară toți acela care, în loc să tacă, ar fi trebuit măcar să se șteargă la gură înainte să vorbească.....**

□ *Mie mi s-a părut ca un gest de... început de lume. Dar a fost și foarte plastic.(-***Da da, tocmai pentru că sînt un artist ...***). El a rămas, și a fost edificator pentru perioada aceea. Gestul acesta a fost definitoriu și pentru o evoluție a dumneavoastră de după '89 atît în lumea culturală, dar și în ceea ce privește relația acesteia cu procesul de formare a unei conștiințe civice, de conturare a unor forțe politice în acel moment. Atitudinea aceasta a dumneavoastră, după cum s-a văzut, s-a dezvoltat ulterior. O puteți caracteriza ?-*

■ **Nu e vorba de o formare ulterioară, e vorba de o continuare a unei poziții pe care am avut-o mereu și pe care am susținut-o cu voce tare oriunde și oricînd. Nu cu mult înainte de decembrie, de pildă, mă chemase la CCPCR noul secretar cu propaganda, unul Matei. Eu tocmai semnasem, împreună cu alți colegi din cinematografie, un memoriu. Și-mi zice: "Dumneata ești nemulțumit. M-am interesat la tovarăși și m-am aflat că ești nemulțumit". "Da, l-am zis, sînt nemulțumit". Țin minte de cîte ori, la Radio, mi se atrăgea atenția, cînd exprimam cîte o opinie aiături de punctul de vedere oficial: "Vezi cu microfoanele"! Ei și?**

□ *Înainte de '89 se știa acest lucru despre atitudinea dumneavoastră chiar și apropo de "Bulandra". Lumea teatrală este o cutie de rezonanță, cum să spun, foarte parșivă!*

■ **Nu-mi ajustez comportamentul față de impresia pe care atitudinea mea ar putea-o face, e o caracteristică a mea, am avut de multe ori de suferit din pricina asta, dar nu mă pot niciodată hotărî să mă gîndesc înainte de a face ceva (*rîde*), ceva care poate să... Sînt intempestiv, lipsit de tact, îmi dau foarte bine seama, și sincer. Duritatea mea poate să fie expresia unei sincerități, a unei atitudini fruste pe care o am. Ce gîndesc, aia spun ! N-am diplomație. Gîndiri din acestea cu ricoșeuri, să spun o chestie care să ricoșeze în partea cealaltă... Nu știu să-mi urmăresc interesele în modul ăsta. Ce să fac?**

□ *Nu păreți să fi dus o viață ușoară în felul acesta!*

■ **Nu, ușoară, nu. Mi-am permis să mă comport așa pentru că mă știam.... acoperit. Nu fac compromisuri. Nu urmăresc interese meschine. Mă chemau la radio să spun versuri, și eu întrebam cine este autorul. Cutare, - nu mă interesează, cutare, - nu mă interesează, Eminescu, - mă interesează, Blaga, - mă interesează, Goga, - mă interesează..... Versuri de-alea despre personaje contemporane nu mă interesau și nici n-am spus vreodată. În ultima vreme, însă, începusem să am mari dificultăți cu distribuirea mea în filme. Regizorii nu se băteau pentru mine, căci tovarășul Dulea nu aproba, avea obiecții serioase.**

□ *V-aș propune să revenim la prezent, și să-mi spuneți ce se întîmplă la "Bulandra"?*

■ **"Bulandra", ca toate teatrele de la noi, suferă de pe urma perpetuării unor structuri care și-au pierdut legitimitatea. Trebuie, într-un fel, luat taurul de coarne, și intervenit, cu duritate dacă vreți, și schimbat ceva.**

□ *Ce vă jenează cel mai tare?*

■ **Modul de funcționare a acestei instituții. Faptul că e**

organizată așa cum era organizată orice întreprindere socialistă, cu o administrație supradezvoltată, birocratică, și cu o trupă care nu se mișcă, nu e în primenire, e încremenită într-o componență și așa rămîne pînă cînd se pensionează careva. Nu găsesc justificare ca un teatru să aibă o asemenea armată de funcționari. Îmi pare foarte rău pentru oamenii aceia care vor rămîne fără slujbă, dar lucrul acesta va veni, nu se poate să nu vină. Privesc mult mai senin decît alții eventualele schimbări care se vor face. Credința mea este că tot ceea ce se schimbă este înspre bine și nu înspre rău. Dacă asemenea schimbări provoacă suferințe, ele vor fi temporare, nu se poate schimba ceva fără să te afecteze. Aș putea spune că, în momentul de față, eu o duc mai rău ca înainte din punctul de vedere al condiției mele sociale. "Bugetar" fiind, nu pot primi mai mult decît ate oferi statul. Că vor exista teatre particulare, activitate de film particular unde se va plăti mai bine, asta e altceva. Oricum această perspectivă există, dar pentru mine vine prea tîrziu. Care mai e perspectiva mea la șaizeci de ani? Să joc bătrîni ! (*Rîde*).

□ *Dacă un teatru nebugetar v-ar oferi un rol într-un spectacol care nu s-ar juca pe o scenă convențională, în ce condiții ați accepta oferta?*

■ **În condițiile în care am acceptat întotdeauna orice fel de colaborare. Un text valoros, un rol care să-mi ofere posibilități interesante din punct de vedere artistic, un regizor în care să pot crede.**

□ *Care este indicele după care apreciați credibilitatea regizorului?*

■ **Valoarea operei sale.**

□ *Și dacă este unul tînăr?*

■ **Are și el, totuși, o operă. Dar pot să îi acord o șansă. Și asta o fac întotdeauna cu tinerii. E altă....politică.**

□ *V-a frapat, însă, vreun regizor din generațiile de 35-40 de ani?*

■ **Trebuie să mă gîndesc puțin. Ce regizori sînt în jurul vîrstei ăsteia? Cred că nu m-a frapat nici unul. Un regizor în care cred este Felix Alexa; mă interesează și cred că va avea o evoluție foarte convingătoare. (*-I-ați văzut* Vrăjitoarele.... *la Național?*) -Da, e un spectacol foarte bun, ținînd cont și de trupa pe care a avut-o acolo și care iese greu din deprinderi manieriste.**

□ *Ați rămas puțin pe gînduri cînd v-am întrebat despre regizorii de 35-40 de ani ?*

■ **Da, nu îmi vin în minte acum niște regizori foarte buni și foarte tineri, pînă în patruzeci de ani.**

□ *Poate Măniuțiu....*

■ **-Da, Măniuțiu, am colaborat bine cu el, dar, nu e un secret, fără mari satisfacții.**

□ *Pe ceilalți nu-i cunoașteți ?*

■ **Pe Frunză nu-l cunosc, dar l-am văzut *Iașii în carnaval*, și mi-a plăcut. Mai e Dabija, îmi face o impresie bună, dar n-am lucrat cu el. Frunză va lucra la noi, a primit o ofertă interesantă pe care el a completat-o. Eu am propus, gîndindu-mă și la public, dar și la doi actori interesanți care știu că pot aduce publicul în sală, *Bărbierul din Sevilla*. El a completat și cu *Nunta lui Figaro*. Ceea ce mi se pare foarte interesant.**

□ *Vorbind despre regizori, cum îl vedeți pe Ciulei astăzi?*

■ **Cum l-am văzut întotdeauna: un mare regizor, un excepțional om de teatru. Este singurul om de teatru care există la ora actuală la noi. Eu am avut nor ul de a lucra în cariera mea artistică cu Liviu Ciulei, cu Pintilie, cu Penciulescu, cu Vlad Mugur, regizori cu care m-am înțeles perfect, care m-au condus, mi-au determinat activitatea scenică, în care am crezut și datorită cărora am avut mari satisfacții. Dar am lucrat și cu regizori ale căror indicații mă făceau să mă urc pe pereți. E o mare diferență între modul în care îți dă Ciulei o indicație și un altul care vine și îți spune :"Dumneata aici trebuie să fii ca un bloc, cu șapte etaje"! O deficiență mare a regizorilor tineri, și chiar și a unora maturi, este de fapt o infirmitate: nu știu să lucreze cu actorul, nu au această deprindere, de a conduce relațiile dintre personaje. Astea fac concepția despre piesă, astea te ajută să-ți faci rolul.**

□ *Dar în lucrul cu Pintilie, la film, nu e nici o diferență?*

■ **Desigur, sînt diferențe care vin din decupajul pe care îl face Pintilie pentru film, dar cu actorul lucrează la fel ca și în teatru. Și asta mi se pare minunat. Pintilie te cucerește. Mi-am simțit handicapat în perioada cînd acești regizori au fost împiedicați să lucreze aici în țară.**

□ *Spuneți-mi, în cursul colaborării cu ei, au fost momente cînd nu au putut să vă convingă, cînd ați rezistat unor propuneri ale lor?*

■ **O, sigur, de multe ori! Cu Pintilie, de pildă, m-am purtat chiar..... Am plecat din două distribuții de-ale lui, m-am certat și-am plecat. În *Proștii sub clar de lună* urma să fiu Emilian. Nu-mi plăcea atunci piesa, abia mai tîrziu a ajuns să-mi placă. Mi se părea prea scormonitoare, erau lucruri urîte care nu mi se părea că trebuiau arătate. Abia cînd societatea noastră s-a îndreptat spre ceea ce știm, mi-am zis că urîțenia trebuia scoasă la iveală. Mazilu a avut o premoniție, a înțeles mai repede ce urma să se întîmple.**

□ *Spuneați despre Ciulei că este singurul om de teatru de la noi, și nu la noi, pentru că destinul vrea să fie altfel, el nu poate rămîne aici. Asta înseamnă că îl excludeți, de pildă, pe Șerban ?*

■ **Nu, nu îl exclud, dar nu-i acord acest grad. De om de teatru. El este un mare regizor, Șerban, dar Ciulei este un om de teatru complet: este și regizor, și actor, și scenograf, și editor de lumini, el știe t t, cuprinde toată aria de activități teatrale. Includ aici și calitatea de animator de teatru. Andrei Șerban, care are o charisma deosebită, este și el un mare animator, Ciulei, însă, are o blîndețe, o moralitate deosebită, ei nu are răutăți, e foarte creștin din acest punct de vedere. Ceea ce mă face să cred că am dreptate în modul în care îl văd acum pe Liviu Ciulei este faptul că studenții de azi, cînd asistă la repetițiile sale, sînt îndrăgostiți reaimente de felul în care lucrează el. Și ei îl văd pentru prima dată. Au descoperit, la repetițiile cu *Visul*, un mare artist.**

□ *Aceste calități ale lui Ciulei au contribuit la înlăturarea unor asperități produse mereu de orgoliile actorilor?*

■ **Da, dar la noi, la "Bulandra", aceste asperități nu sînt atît de evidente ca în alte teatre. Atmosfera de aici se păstrează încă în bine. Eu am trecut prin mai multe teatre bucureștene, și la "Nottara", și la Mic cînd era Penciulescu director acolo.** (*Se pare că vine în țară. Da? vine?)*

■ **Am vorbit cu el, avea niște rețineri pentru a veni aici, spunea că nu știa care e situația, sper să vină, pentru că presimt că vrea să vină.**

□ *Spuneați de reticențe ale lui Penciulescu în legătură cu venirea sa în țară, de faptul că nu știe ce se întîmplă aici... Dumneavoastră știți ?*

■ **Domnule, ce se întîmplă aici este o luptă cu niște structuri vechi care pînă la urmă vor fi învinse. Nu mai există posibilitate de întoarcere. Pentru mine este foarte clar. Sigur că sînt motive de îngrijorare, că va trebui ca niște oameni să rămînă fără slujbă, dar teatrele, de pildă vor trebui să-și schimbe structura, nu vor putea rezista. Teatrele de repertoriu..... Sarcina asta o va putea avea un Național, cel mult, celelalte vor trebui să fie teatre vii, cu un repertoriu variat și efemer. Cum există în toată lumea. Teatre care vor juca o piesă, un număr de reprezentații și cu asta gata.**

□ *În ce-ar consta caracterul acesta viu în teatru ?*

■ **Mă gîndesc la un teatru cu un mic nucleu, stabil, de actori, și în rest, pentru fiecare distribuție în parte, ei va fi completat cu actori numai pe durata reprezentării piesei respective.**

□ *Vă gîndiți cumva și la reînnoirea formulelor de spectacol ? Spațiul de la "Bulandra" de pildă este unul și același!*

■ **Da, cred că vor veni și acestea, eu nu mă pricep și nu știu cu cît entuziasm voi adera la ele, dar sînt sigur că vor veni. Însă, trebuie, mai întîi să ne dumirim ce s-a întîmplat cu noi. Am fost atît timp izolați. Noi nu știm ce s-a întîmplat în alte părți în teatru, ultimii zece ani au fost o izolare. Trebuie să decantăm din ceea ce s-a întîmplat în teatru în alte părți. Și sînt sigur că vor fi multe experimente la noi, dar ele nu se pot produce atîta vreme cît structurile vechi vor mai exista. Cîtă vreme teatrul va funcționa ca acum. Doamna Bulandra, cînd avea companie particulară, folosea un singur contabil, nu o birocrație ca asta de acum. Fiecare cîrpă care se consumă acum are altă fișă contabilă; lemnul, cuiele, la fel.....**

□ *Schimbarea despre care vorbiți, și pe care o considerați absolut necesară (și inevitabilă) în lumea teatrului, ar putea decurge numai din schimbarea politică sau și din implicarea hotărîtă a unor oameni din teatru ?*

■ **Aceste două elemente se pot îmbina. Schimbarea politică este începută dar nu este încă desăvîrșită, democrația încă nu este instaurată la noi. La noi se fac concesii democrației deocamdată. Acest proces nu poate dura foarte mult. Vechile structuri trag de timp.**

□ *În teatru ar exista forțe care ar putea accelera acest proces ?*

■ **Eu sînt convins că există, dar și în teatru, ca și în multe alte l uri, predomină mediocritatea. Ori aceasta se organizează foarte bine. Atîta vreme cît ea este apărată de o structură care nu are alt rost decît de a o sprijini, de a-i asigura posibilitățile de dezvoltare, procesul, sigur, va mai dura. Va mai dura și pînă cînd un actor va avea un contract care se termină azi și mîine va trebui să-și caute alt contract. Așa cum se întîmplă în teatrul occidental.**

□ *În multe locuri există, însă, și un sindicat de breaslă care îi protejează. Știu că ați fost liderul sindicatului actorilor liber*

într-un parc, pe o bancă, *teatrul "bulandra"*

profesioniști.

■ **N-am ținut să lupt pentru o cauză pe care am considerat-o nedemnă de apărat. Eu nu pot să apăr balastul din teatru. Aceste mediocrități au trăit pe spinarea mea treizeci de ani în teatru. Se știe. Cu mulți ani în urmă, zece-cincisprezece cred, m-am împotrivit acestui lucru. În ședințele acelea anuale, de analiză a muncii, aceiași oameni, care nu jucau nimic, se ridicau și luau cuvîntul... Luau și leafă, egală cu a mea, eu nu luam nimic în plus pentru că jucam, deci se ridicau, vorbeau și spuneau "Bine, dar la noi nu vă gîndiți?" El își justificau salariul anual prin această luare de cuvînt. Și eu răspundeam: "Dar la mine, care joc în fiecare seară, nu vă gîndiți? Și tu te plîngi că iei salariul degeaba, dă-mi-l mie, domnule!" Salariul meu, împărțit la toate serile în care jucam, însemna o sumă derizorie de spectacol, în timp ce acela, pentru cele cîteva ori cînd jucau, luau (convențional) zeci de mii de lei pe spectacol. Așa ceva nu se poate. Nu pot să cred într-un om care să mă convingă că el este actor, că nu vrea nimic altceva decît să fie actor, atîta vreme cît, după un an de zile, după doi ani, după trei, cinci, cînd a văzut că nu-și găsește locul în colectiv, că sînt alții mai buni decît el pe genul respectiv, nu încearcă în altă parte. Încerci pînă găsești ceva... Dar așa, avem toți leafă, stăm liniștiți. Eu nu sînt foarte fericit că joc în fiecare seară, nu sînt așa de bucuros, sînt seri cînd aș vrea să stau și eu acasă!.**

□ *Ați avut în ultima vreme vreun motiv să vă simțiți fericit?*

■ *Visul unei nopți de vară.* **A fost un lucru absolut minunat.**

□ *Văzîndu-vă la televizor, alături de alte personalități ale lumii culturale, între cei care așteptau sosirea lui Mihai I...*

■ **Reîntoarcerea Sa, într-o vizită atît de scurtă - și eu nu înțeleg de ce a trebuit să fie atît de scurtă - mi-a dat aceeași senzație, același sentiment pe care l-am avut în decembrie '89. Ca și alții, am întrevăzut această posibilitate de schimbare, care să rupă total cu ce a fost rău pînă acum.**

□ *Această soluție, monarhia constituțională, vi se pare credibilă? Iar, pe de altă parte, credeți că societatea noastră este pregătită pentru a accepta o astfel de soluție?*

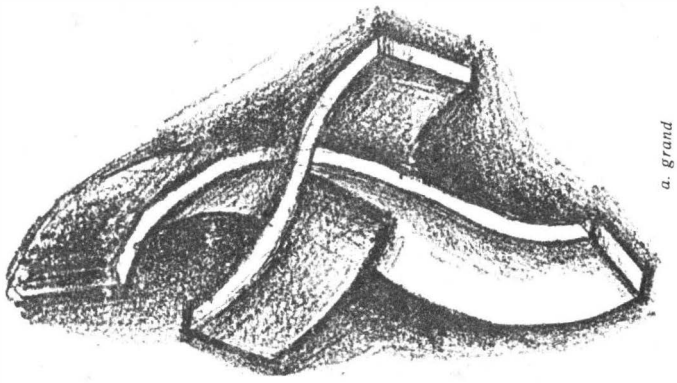
■ **Consider că, după '89, primul gest care trebuia făcut era revenirea la Constituția din 1923 și rechemarea regelui. Revenirea la normalitate, de unde am plecat, de unde a fost întreruptă toată viața noastră, de la această cenzură nenorocită care s-a făcut prin introducerea unui sistem comunist în țara noastră. E vorba de reîntoarcerea la normalitate unde exista un factor de echilibru, de moralitate, care va stinge exacerbările conflictuale care există între diferitele interese ale prezentului. Odată cu reinstaurarea monarhiei, ca și în Spania de după Franco, ar apare această perspectivă: nimeni nu pierde, nimeni nu cîștigă. Vine cineva care nu are de răzbunat ceva, un factor de echilibru.**

□ *Din această perspectivă, procesul comunismului ar mai fi posibil?*

■ **Posibil este, dar n-ar mai fi necesar. Monarhia ar fi reparația cea mai completă. Cei peste doi ani de viață socială post- revoluționară au arătat că revenirea la normalitate este singura soluție. A te mai crampona de vechile structuri nu duce la nimic, ba dimpotrivă adîncește prăpastia, dezastrul în care ne aflăm acum.**

Interviu realizat de
MARIAN POPESCU
aprilie 1992

DIALOG



a. grand

HORIA GÂRBEA

LOC DE VECI ÎN CIMITIRUL ELEFANȚILOR

"Tu-ți adineaurea mă-tii"
Marin Preda

Nu ascund că dramaturgia română contemporană (inclusiv modestele mele încercări) mi se pare deplorabilă. Dar și mai îngrozitor este faptul de a nu juca (aproape) deloc dramaturgie română contemporană în România. Nu vreau un decret care să stipuleze procentul obligatoriu de piese d-ale noastre în repertoriu. Nu vreau bani, nu vreau valută, nici chiar Ministerul Culturii să ne ... impună vreo normă, vreo dogmă ... Vreau doar dreptate pentru contemporani care, s-o spunem deschis, oricîte prostii ar comite, nu sînt chiar atît de "stupid people" ca să dea texte mai rele decît *Tache, Ianke și Cadîr, Gaițele, Steaua fără nume, Domnișoara Nastasia etc.

La *contemporani* n-o să-i înșirui pe mastodonții contemporani al căror shelet, pretins de cal, poate fi dezgropat din orice mormînt de călăreț pentru a i se căuta potcoavele! Vreau numai să se joace, cît s-or juca, drame (post) moderne în decoruri simple, cu distribuție mică, fără prejudecăți, fără partizanate. Inima mea a sîngerat cînd reprezentanții teatrului radiofonic mi-au cerut o piesă "fără intertextualitate", ca să înțeleagă publicul despre ce este vorba. Vai! Tocmai domniile-lor, care mi- au încurajat debutul!? Și chiar dacă țața Floarea nu va înțelege aluziile livrești, va rămîne cu gustul replicii!

Și dacă distinsul critic Valentin Silvestru nu va înțelege, nu va fi nici o nenorocire!

Lăsați dramaturgii să vină la public! Sigur, dacă pe o piesă se scontează să umple 1500 de săli, nu vom avea niciodată teatru! Eu unul mi-am făcut cruce că *Funcționarul destinului* mi-a strîns 12 reprezentații, fiind scris anume pentru o inaugurare de teatru. Că dacă aduna 1200 mă trezeam deputat în M.A.N., în fața căreia răspundea odiosul, sau căpătam subit o inițială între nume și prenume, de mă apucam de piese cu partizani, sau mă vedeam și membru corespondent încă de pe cînd mă jucam cu necorespondentul în deșertul de cenușă.

Am avut plăcerea, și poate, cine știe, o s-o mai prind, de-a fi jucat fără multe zorzoane și, fără să am ceva anume împotriva marilor producții, nu-mi doresc scene imense cu zeci de figuranți în tablouri vivante care să amintească bieților spectatori de *Daciadă* sau chiar de piesele alea, scrise de un cunoscut disident din CC, în care Mircea cel Bătrîn avansase la rangul de "cel Mare" și tot veneau "a țării steaguri".

Așadar nu argumentul banilor trebuie invocat cînd nu se joacă piese românești contemporane. Că lor le stă bine și într-un mic studio, dar cine e dispus să îl ofere și pe acela?... or le stă bine (cu minimum de cheltuială) și la *Televiziune* dar, după ce ne-a asasinat ani de zile în fiecare marți cu piese "angajate plenar", ea refuză să-și spele, măcar acum, păcatele.

Pentru că oamenii sînt tot ăia și pentru că așteaptă, probabil, ca vechii autori "angajați", care n-au primit încă glontul în ceafă meritat, (dar eu nu-mi pierd speranța!) să organizeze un puci, ceva... Și-atunci să te ții: dă-i cu cofrajul, dă-i cu abatajul, vorba cîntecului: "drumul spre lumină trece prin uzină".

Cred, încă o dată, că primele scene pentru dramaturgia română contemporană trebuie să fie ale Televiziunii. Și nici la radio nu le-ar sta rău. Astfel, dacă de capul unei piese sau al unui autor este ceva, lumea la act și poate interveni să-l salveze, să-l folosească, la urma urmei, în beneficiul tuturor. Dacă nu, nu! Și nu se pierd decît 60-90 de minute de emisie care, și așa, s-ar fi umplut cu cine știe ce serial recuperat din tomberoanele occidentale sau cu mutra voioasă și mintea cîlțoasă a vreunui bărbat de stat ce nu poate exprima nimic din cauza banală că nu știe limba română.

Revistele literare, cît pot și ele, și mai ales revista TEATRUL AZI, cu AVANSCENA sa cu tot, publică teatru, Eu, mai ales, n-am de ce să mă plîng. Dar au publicat și alții. Consecința? Zero, sau pe-acolo. Tot teatrele mici (*Levant, Inoportun*) cred că mă vor juca, din toată sărăcia lor. Iar rețeaua oficială "de-aș muri m-ar prohodi", dar n-ar strica pe-un autor sub 30 de ani nici măcar o lectură de studio. Cînd am scris o piesă despre revoluția furată, o jucară englezii în mai '90 și la noi ziarele titrau gros că s-a scris prima piesă despre revoluția română. De către doamna Churchill, evident! Mai cunoscută decît mine, desigur, dar asta pentru că domnia-sa avea la vîrsta mea zece piese jucate și de-atunci, într-o carieră de 34 de ani, tot "anul și cîrlanul". Și nu că ar fi fost toate capodopere, ci pentru că așa e firesc să se întîmple. Nefirescul e la noi, mai ales că alci autorii dramatici se numără efectiv pe degete, în special cei "specializați" anume pe teatru.

Aici publici și degeaba publici, căci există niște persoane plătite, numite secretari literari, care se ocupă cu dramaturgia... Secretariatul literar al *Teatrului Național* din Londra triază cam 1000 de piese noi pe an, majoritatea ale autohtonilor. O mie! Bănuiesc că *Naționalul* bucureștean are și el asemenea organ. E o simplă bănuială venită dintr-un exces de imaginație al meu care trec, vedeți cît de ușor, peste ideea că secretarul literar al unui teatru important trebuie să fie un scriitor cunoscut, preferabil el însuși dramaturg sau măcar critic de reputație.

Să mai spun că la TVR, la secția teatru, nu lucrează nici un critic literar ba chiar, bănuiesc, din nou, nici n-ar fi lăsat să intre pe poartă?!

Sînt gata să admit că responsabilii din teatrele noastre au o aversiune cumplită față de ceea ce scriu eu. De ce nu? Nu-l nici o supărare! Dar nici alți autori și mai ales *nici un tînăr* nu intră în vederile lor. O mică in ație Vișniec după '89 și atît. În rest, Ioan Groșan s-a descurcat cum a putut, singur, pe mine m-au ajutat entuziasmul sincer și dezinteresat al prietenilor și generozitatea UNITER-ului (deși nu-l sînt măcar membru).

Absența legii sponsorizării pune autorul într-o situație penibilă.În loc să mergi cu capul sus la o firmă și să negociezi un contract de sponsorizare care să o scutească și pe ea (pe firmă)de o parte din impozit, trebuie să te duci ca un cerșetor umil: nu angajînd un avantaj reciproc ci dorind o mică pomană.

Acest fapt, pomenit și la o recentă discuție despre *Uniunea Scriitorilor* este lucrul cel mai mîrșav din cîte lucruri ordinare a făcut regimul de azi (1 aprilie 1992). Umilirea intelectualilor pe care o fac contabilii seci la suflet și la idei, ajutați de legislatorii care nu știu nici măcar românește, este de neiertat. Consider, cu toată răspunderea, că mai mult încă decît opresiunea comunistă (care măcar a transformat intelectualii în martiri al rezistenței) batjocorirea postdecembristă, nu a unor intelectuali anume, ci a ideii de creator, nu se poate spăla deloc sau, eventual, doar cu sîngele vinovaților.

A nu da culturii nimic și *a interzice prin lege* (legea impozitului), mecenatul în cultură și învățămînt este o crimă asupra națiunii române în fața căreia genocidul comunist însuși pălește.

Scriind aceste rînduri de la urmă, cu ură și lehamite, nu pot să nu mă gîndesc că, dacă s-a făcut sapa condei, o să se facă și condeiul pușcă. ■

TEATRUL ȘI ECONOMIA DE PIAȚĂ

RÎNDURILE A-R PARTER - 70 LEI
A-D BALCON
RÎNDUL S PARTER - 60 LEI
RÎNDURILE E-F BALCON - 60 LEI
RÎNDURILE G-H BALCON - 40 LEI

T.F.M. TARIF GENERAL - 50 LEI

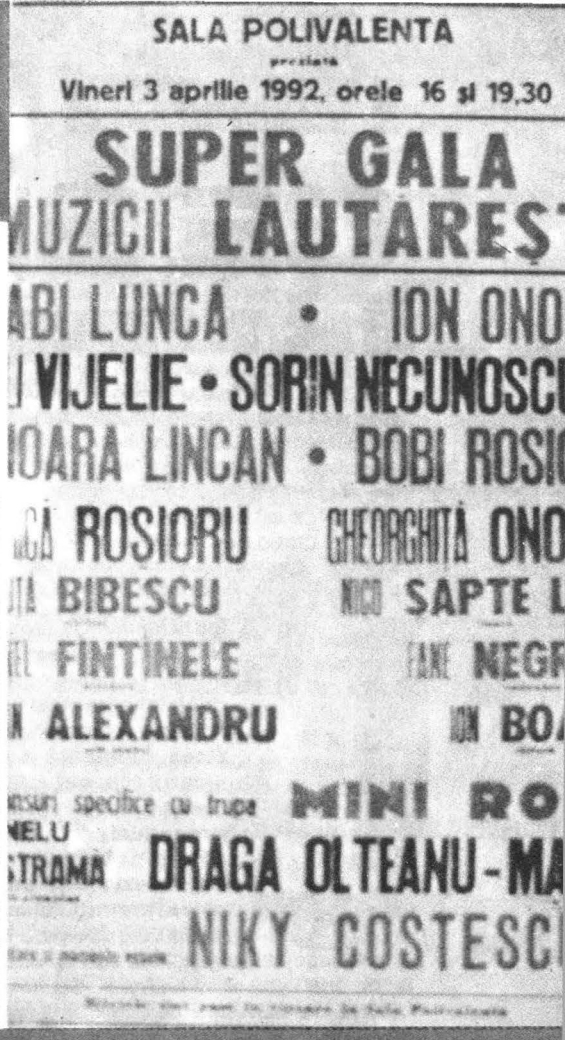
DE TEATRU, INGENUITATE ȘI DOMNUL

De doi ani și mai bine vorbim cu toții, neostoit, despre economia de piață. Și tot vorbind, am trecut de la entuziasm la neliniște, de la neliniște la suspiciune,de la suspiciune la teamă (dacă nu și la respingere). La economia de piață n-am trecut încă,e adevărat, dar nici nu am avut răgaz, ocupați fiind cu toții să vorbim despre ea.

Gîndul a bîntuit și bîntuie tot mai stăruitor și prin teatre. E firesc, desigur. E chiar inevitabil. "Traducerea în viață" a intenției are însă - pînă în prezent, cel puțin - căi cam incerte, cu poticneli, ocoluri și, teamă mi-e, ținte destul de încețoșate. Soluțiile la care s-a apelat vădesc, credem, ingenuitate, ca să nu spunem nepricepere în ale economiei de piață. Ce s-a făcut, concret pînă acum?

Trăgîndu-se cu ochiul în jur, s-au adoptat modele extra-teatrale. De mică anvergură și destul de ... artizanale. Cîțiva dintre actori (unii dintre ei artiști autentici) pot fi întîlniți în spectacole de bar, în programele unor restaurante recent deschise, cu "prestații" pe măsura "spațiului de joc", desigur. Numere comice posibil a fi digerate între aperitiv și felul de rezistență. E un comerț (cu artă) pe picior, un fel de dughenizare (cum sună un cuvînt la modă), care pînă în cele din urmă seamănă cu mult pomenita vindere a forței de muncă de către proletarul ce nu avea de pierdut decît lanțurile. Cum e cu lanțurile nu știm, dar actorul (mai ales dacă este un artist autentic) are multe de pierdut în felul acesta. Nu vom avea ipocrizia să ne întrebăm ce-l îndeamnă pe x să joace printre cuțite și furculițe, nici de ce-o fi acceptînd Y, după o carieră mai mult decît stimabilă în teatru, să se alăture unor Frații Micșunică ori trio Tăieței pentru a bate tîrgurile între un înghițitor de flăcări și un fachir autodidact. Știm ce-l îndeamnă pe X, știm de ce acceptă Y. Același "rezon" pentru care cîțiva scriitori autentici editează (și) o publicație pornografică. Ne întrebăm, totuși, dacă meritã. Sigur că într-o seară poți cîștiga atîta cît într-o lună în care ți-ai dat sufletul dubitînd între a fi sau a nu fi. Teamă mi-e însă că paharul de ceva pe care îl bei la "locul de muncă", după "spectacol" costă cam tot atît. Să fie, de fapt,o dovadă de ingenuitate din partea lor? Sau din partea mea?

Un alt model l-a furnizat teatrul dinainte de război, cu trupele particulare care "se umpleau de bani" din rețeta reprezentațiilor curente. Adevărul e că lucrurile nu stau chiar așa. Mai întîi că nu se umpleau de bani ci, nu o dată, de datorii. Apoi, rețeta intra în calcul, dar în același calcul intrau și subvenții periodice (azi le-am spune sponsorizări) din partea unor Mecena, a unor fundații, a unor ministere. Dacă vom citi memorii sau monografii ale unor actori importanți, directori-patroni de companii teatrale, vom descoperi că Max Auschnit avea adesea gesturi de substanțială susținere a unei trupe, a unui spectacol; a valorilor teatrale în care avea încredere, nu ne îndoim. Despre domnul Coleus ori domnul Gepa Electro-Center n-am auzit (încă) asemenea lucruri. Doar din rețetă, așadar, e greu de supraviețuit. Și atunci? Și atunci, crezînd aurita legendă (sau crezînd, cum au învățat la școală,că orice legendă se construiește pe un sîmbure de adevăr), întreprinzătorii teatrali au ales un repertoriu "fără pretenții" și o manieră de interpretare "fără pretenții". Buni de scos din impas au fost socotiți a fi tot Labiche Feydeau & Comp.,cărora li s-au mai adăugat cîteva nume (preferabil tot de dramaturgi francezi pentru că au ei, francezii, darul de a scoate hohote de rîs și din piatră seacă). Asta n-ar fi nimic, teatrul de bulevard își are rostul lui. Mai trist este că montările, stilul de interpretare arată uneori mult mai vechi, mai



GEPA ELECTRO CENTER

ponosite decît textele și precis mult mai vulgare.

Publicul nu reacționează, totuși, pe măsura așteptărilor (ce să facem, aceiași actori l-au învățat, ani la rînd, cu alt nivel de spectacol, infinit mai subtil). Și atunci se supralicitează.

Fără limită, fără rezerve, cu deznădejde, am fi tentați să spunem. În "*Jaful de la miezul nopții*" cine ar mai recunoaște, sub magma de ocheade,contorsionări și stop-cadre "comice"sub cascada stridentă de onomatopee ce fac textul ininteligibil peTamara Buciuceanu,desăvîrșita interpretă a Vicăi din *Dimineața pierdută*"? Sau ce poate avea comun interpretul din *Maestrul și Margareta* cu dezlănțuirea de vulgaritate sufocantă din *Fazanul*"? Doar numele de pe afiș: Dan Condurache. *Fazanul* nu e jucat de o trupă particulară, dar teatrele (încă) de stat se confruntă și ele cu problemele economiei de piață și iată că uneori actorii o iau chiar înaintea regizorilor și directorilor în bătălia pentru rețete. Nu e singurul exemplu posibil, nu e singurul teatru - sau actor - în această situație.

Să acceptăm că în acest fel publicul este atras în sală, că se vinde (cu preț bun) și ultimul bilet, că la casa teatrului se face coadă ca la carne cu o zi înaintea unei noi liberalizări a prețului. Teatrele pot deveni în acest fel rentabile? Nu. Ba chiar putem spune "un nu hotărît". Nicăieri în lume cultura, arta nu pot trăi doar din veniturile produse de ele însele. Ideea rentabilizării instituțiilor de spectacole a avut-o și defuncta putere și știm foarte bine că, deși s-a ajuns și la fabricarea de sicrie în atelierele teatrelor, tot nu s-a rezolvat irezolvabilul.

Din fericire (îndrăznesc a spune "din fericire", nu "din păcate") publicul nu se complace cine știe ce în această relație... de piață. Legea cererii și a ofertei ajunge a nu fi respectată tocmai din unghiul cererii. A coborî la nivelul publicului este nu numai periculos dar adesea ineficient. Eu cred (a mea să fie, pînă la urmă, ingenuitatea?) că pentru a fi la același nivel cu publicul trebuie nu să privești în jos ci drept înainte. E un public format în ani mulți de teatru adevărat, e publicul care se rărește după pauză la *Fazanul*, să spunem (e o remarcă nu o supoziție) dar care aplaudă minute în șir *Mincinosul* de la Odeon, care face coadă pentru *Visul unei nopți de vară* la "Bulandra"și ovaționează *Trilogia*. Spectatorii sînt și ei specializați, și a-i confunda pe aceia de la Național cu cei de la Polivalentă ține de un calcul greșit. De o anume ingenuitate în judecarea lucrurilor. Pierdem, dacă mizăm greșit. Pierdem și bani, nu numai stima. Mai întîi de toate, însă,pierdem un public de teatru (cît de greu se formează! Cît de lesne se pervertește!), transformîndu-l într-o masă (n-am zis turmă!) care rupe scaunele cînd se amuză și își bate vecinii cînd se înduioșează. "Frumoasele timpuri" ale Cenaclului Flacăra cu un public fanatizat care se dezmeticea din emoția artistică ori la urgență, ori la procuratură nu sînt atît de departe. Pericolul de care aminteam nu privește doar trupele particulare ci și trupele subvenționate. Toți încearcă - și e firesc, e necesar - să ajungă oameni noi la timpuri noi. Teatrul are, incontestabil, datorii față de societate. Și tocmai de aceea și societatea are datorii față de teatru. Ar trebui să nu le ignore nici unii nici ceilalți; să le onoreze și unii și ceilalți.

Care este, în mod concret, soluția? Ce ar fi de făcut, deci?

E limpede că dacă știam, nu mă mulțumeam să cîrtesc, să spun aia nu, aia nu. Și nu scriam un articol (pentru o revistă de teatru care-și sparge și ea, biata, capul cu aceleași probleme),ci un anunț la mica publicitate:"Vînd idei. Practic, ieftin, succesul asigurat". Și pătrundeam în trombă, pe cont propriu, în economia de piață.

CRISTINA DUMITRESCU

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE ?

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI

SUB SOARELE TRANZIȚIEI

Cînd te gîndești la Teatrul Național București, la acest complex industrial teatral, "se sparie gîndul" cum zicea odinioară cronicarul. În actualele condiții pipernicite ale economiei de piață, aflată și ea în stadiul de sugar, existența unui colos teatral cu mai multe sute (se pare că peste șase) de angajați stă sub un semn al mirării. Evident că teatrul se bizuie pe acordarea subvenției de către Ministerul Culturii. Acum nici nu ar putea supraviețui altfel. Cele trei spații de joc (Sala mare, sala Amfiteatru și Atelier) totalizează în jur de 1700 de locuri. Există și Sala 99 care este mai puțin folosită. Atelierele de producție - mecanic, energetic, electronic, tîmplărie, croitorie (bărbați și femei), tapițerie, mode flori, boiangerie, cizmărie, pictură, sculptură-butaforie - asigură execuția lucrărilor de scenotehnică și scenografie pentru producția teatrală curentă. Care este - cel puțin ca număr de titluri - impresionantă.

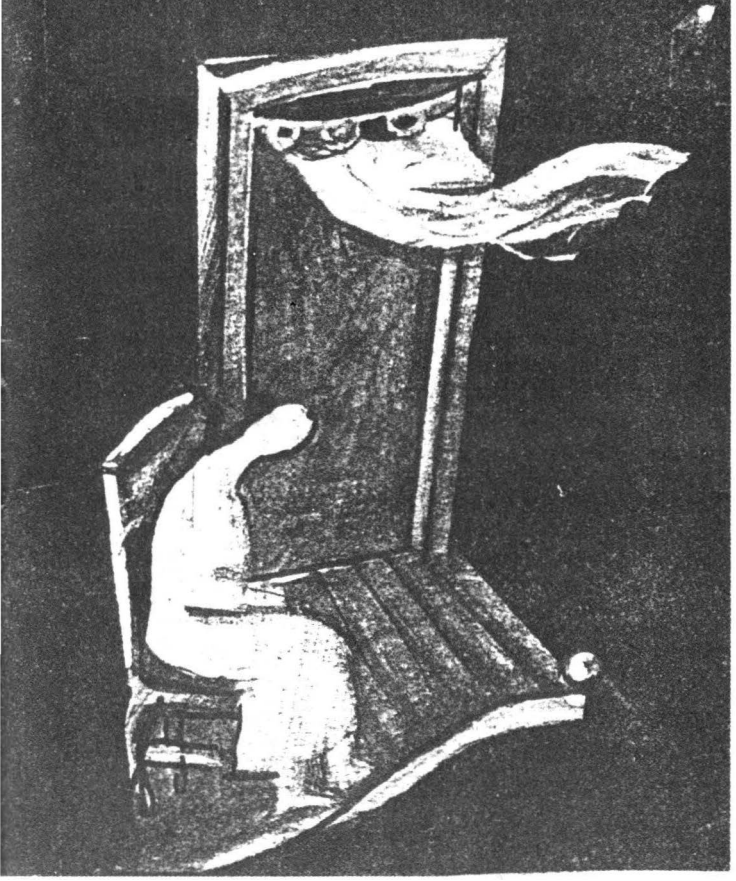
Pentru Național, odată cu venirea la direcția sa a regizorului Andrei Șerban, pare să fi început un alt timp istoric și artistic. Personalitate teatrală proeminentă a lumii contemporane, Andrei Șerban a produs revirimentul artistic al obositei instituții, greu încercată de edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, anul 1990 fiind decisiv unui de ruptură. Imaginea teatrului începe să se impună prin cîteva spectacole de referință *(O trilogie antică, Noaptea regilor,* de plidă), prin presingul publicitar care, în mod evident, este generat de numele noului director și de spectacolele sale. Angajarea unui mare număr de actori tineri era atunci un semn înviorător pentru nefastul aer bătrînicios și complezent care dăduse "primei scene a țării" paloarea unei fete bătrîne.

Managementul unui teatru de asemenea calibru este deosebit de dificil. Posturile de actori - nu toate ocupate - se ridică la cifra de aproximativ 90. Personalul tehnic și de producție, alături de celelalte compartimente (organizație, administrare, economic, secretariat literar etc.) împlinesc personalul de peste șase sute al Naționalului. Sindicatul teatrului, înființat în martie 1990, cu personalitate juridică, cont în bancă și o conducere aleasă pe un mandat de doi ani (Matei Gheorghiu, președinte, Bogdan Mușatescu, vicepreședinte, Ilinca Tomoroveanu și regizorul tehnic Adrian Negru - împreună cu care am stat de vorbă), a întîmpinat cîteva dificultăți în a acredita ideea unei acțiuni sindicale specifice. În realizarea proiectului legii teatrelor, de pildă, sindicatul Teatrului Național a fost implicat numai o singură dată. Există și acum, ca în orice teatru românesc, probleme privind sarciniile profesionale, cuantificarea activității actorilor prin repetiții, diferențierea între cei care joacă mai mult (și nu sînt plătiți mai mult) și cei care joacă foarte puțin (și sînt plătiți la fel). Întrebînd dacă ei întrevăd vreo soluție, dl. Bogdan Mușatescu îmi spune că: "Nu poți să te dispensezi de unii, pentru că ei nu sînt vinovați că vin dintr-o structură veche". Pe de altă parte, după cum susține dl. Matei Gheorghiu, angajarea pe contract limitat a actorilor la noi nu se poate face, urmînd modelul teatrului occidental, în absența unei structuri comparabile cu aceea din Vest. Protejarea drepturilor membrilor de sindicat se lovește de aceeași imperfecțiune a sistemului legislativ care, peste toate, nu face diferența între activități cu profil net deosebit, cum este aceea din teatru. M-a surprins, totuși, faptul că Sindicatul din Național nu este la curent, decît în mică măsură, cu legislația existentă, referitoare la organizarea și gestiunea instituției teatrale.

Tot despre o structură resimțită ca ineficientă mi-a vorbit și dl. Andrei Șerban, directorul general al Naționalului. Evident este că acțiunea sa directorială a mers hotărît spre consolidarea prestigiului artistic al teatrului mai degrabă decît spre schimbarea managerială. Campaniile de presă (pro și contra) care i-au însoțit spectacole sau interviuri par să-i fi stimulat. Uneori inconfortul produs de acestea se alază unui inconfort al propriei poziții: regizorul își împarte anul în două părți distincte, una de conducere și lucru la piese cît timp este în țară, o alta desfășurată în teatre din diverse țări. Rezolvarea acestui inconfort ține, într-o măsură deloc neglijabilă, și de echipa sa de colaboratori (Constantin Măclucă, directorul artistic, Constantin Vinătoru, directorul administrativ, secretariatul literar condus de Adriana Popescu), dar și de funcționarea ireproșabilă a compartimentelor de producție.

Dacă s-ar pune problema unei modernizări a managementului Naționalului, ea ar trebui să țină cont de cîteva condiții de care Andrei Șerban este foarte conștient: modificarea structurală a urlașului complex teatral, alocarea garantată a unui buget apt să susțină această modificare și prezența sa constantă aici. Eforturile sale de a atrage regizori mai tineri și foarte buni care să lucreze "spectacole de același calibru" cu ale sale - ceea ce l-ar bucura enorm - au dat puține rezultate (Felix Alexa, Ștefan Iordănescu). Prospectarea piesei românești este încă precară. S-ar putea face o discuție mai amplă în această privință. Ca și în ceea ce privește pregătirea profesională a unor lucrători de la compartimentele productive. ("Ar trebui să fie plătiți și mult mai bine" pentru munca foarte calificată pe care o fac - îmi spune dl. Șerban). Poate că noile reglementări privind legea contractului să-i fie de folos directorului Naționalului. Vom vedea. Deocamdată este vară.

MARIAN POPESCU



a. grand

GEORGE BANU

CELE TREI MEMORII ALE TEATRULUI

În teatru orizontul este prezentul iar materialul său este memoria. De aici, rezultă obligația de a ne apropia nu numai de legile sale, în mod deosebit, dar și de producția teatrală în sine, căci de o parte se află muzeul imaginar al spectatorului, iar de cealaltă parte se află depozitul mnemonic din care teatrul însuși se alimentează. El este constituit din memoriile teatrului, inspiratoare pentru regizorul ce are, printre alte meniri, și pe aceea de a explora trecutul cu scopul de a-l converti în prezent.

Pentru început, sînt necesare cîteva precauțiuni. Prima se referă la întinderea cîmpului de cercetare, căci nu despre teatru în totalitatea sa este vorba aici, ci despre acel secol din istoria lui care începe o dată cu existența regiei. Deci, la sfîrșitul secolului al XIX-lea se instaurează o relație cu totul nouă față de memorie, relație ce va fi modulată pe durata a vreo sută de ani. Sînt acele variații, acele glisări de care dorim să ne apropiem fără, însă, a vrea să ne și angajăm în studiul istoric; ele servesc doar ca modele de lucru.

O a doua precauțiune se datorează multelor estetici ale activității teatrale, estetici a căror simplă însumare ar fi suficientă pentru a acoperi întregul cîmp al teatrului în secolul respectiv. Cu toate acestea, în ansamblu, putem distinge un teatru dirijat către exteriorul sălii, către lume, și un altul care rămîne în sală, antrenînd spectatorul într-o călătorie interioară, în sine și în sufletul său. Primul are ca punct de interes viitorul, al doilea, trecutul. Primul vizează concretul, al doilea, imaginația. Primul se trage din istorie, al doilea, din memorie.

Fiecare dintre aceste modele devine, pe rînd, prioritar de-a lungul unui secol care nu s-a recunoscut niciodată într-o singură estetică și care și-a susținut neîncetat atît caracterul independent, cît și pe cel ciclic. Distincția, oricît de adevărată ar fi ea, nu a atras, decît în mod excepțional, un discurs al excluderii și, în ciuda acestui fapt, au existat mereu alternative care ne-au permis, chiar și nouă, să optăm. Accentuăm că acum, aici, ne consacrăm teatrului memoriei și nu teatrului istoriei, și, cu fiecare propoziție avansată, deși știm prea bine că există și celălalt, nu facem decît să punctăm acest tip de teatru. Un teatru al memoriilor multiple, organizate într-o arhitectură în trei etaje. O arhitectură care conduce spre memorii din ce în ce mai îndepărtate, din ce în ce mai estompate. Dacă întregul se poate organiza în jurul unei scheme în trei etaje, este inevitabilă constatarea că, la rîndul său, fiecare etaj are o topografie. Mai întîi, putem spune că cele trei etaje sînt memoria eului, memoria teatrului și memoria originilor. Primul etaj se raportează la o biografie trăită, al doilea la un trecut imaginat, iar al treilea la origini regăsite. În această mișcare, punctul de plecare este individul și experiența sa, care apoi se extinde în cîmpul teatrului, acest cîmp al ruinelor care permite memoriei să lucreze în funcție de propria sa stare. Următorul moment va marca reîntoarcerea la om, nu atît ca individ, cît mai ales ca ființă care poartă în sine amintirea surselor ei primare. Acesta este, deci, un itinerar al memoriei. Itinerar sincopat, căci ei nu traversează într-un mod uniform acești o sută de ani de care ne ocupăm, ba dimpotrivă. El trasează mai întîi un prim ciclu care, o dată ajuns la al doilea etaj, reia mișcarea din punctul de plecare și pornește un nou ciclu. Acesta, la rîndul său, nu este un calc al celui precedent, ci va înregistra trăsături distincte, modificate, totuși, de jocul diferențelor manifestate atunci. Se reface încă o dată construcția memoriei teatrului, dar cu salturi care o particularizează fără să dezvăluie modelul inițial, rămas necunoscut. Și, mereu, revine aceeași arhitectură.

Cum se deosebește teatrul istoriei de teatrul memoriei? Conștiința timpului le suprapune, deși primul înregistrează timpul ca pe o experiență exterioară omului, în timp ce al doilea îl consideră experiența constitutivă a ființei umane. De aici rezultă faptul că teatrul istoriei vizează pregătirea unui viitor sau explicitarea unui trecut, în timp ce teatrul memoriei vrea să reînvie timpul ca pe o experiență mnemonică. Pentru acest tip de teatru contează doar a simți timpul. Un timp re-explorat nu atît în vederea învățării, a unei lecturi sau a unei practici de viitor, ci ca resuscitare unică a ceea ce ar putea să se realizeze într-o altă durată, a unei ființe sau a unei arte. Un timp nedeterminat precis,dar un timp trecut, trăit, care, regăsit, poate să devină experiența acelora ce, astăzi, asistă la reînvierea lui.

La această experiență se referă cei care spun că teatrul ne invită să ne așezăm pașii în pașii altora: memoria se regăsește, refăcîndu-i drumul. Actorul și scena asaltează muzeul textelor și al locurilor cu scopul de a convinge sala să participe la această reînviere a operelor moarte, după vorba lui Jouvet: "Spectatorul simte ceea ce simte actorul". Și nu are importanță la ce etaj din arhitectura memoriei se plasează interpretul. Memoria teatrului acționează asupra esenței prezenței, căci corpul contemporan se află în așteptarea acestor "acte", care pot fi o piesă sau o sală. Ele, cum s-ar zice în India, au cunoscut deja împlinirea: "faptele își amintesc de om" și "ele nu cer să fie rememorate ci doar să li se prevadă consecințele". Asta este valabil pentru un text sau pentru un loc: corpul poate reactualiza resursele lor, deja exploatate, pe fondul reminiscenței. Ele dispun de memorie și de o virtualitate. Regizorul, ca să creeze, trebuie să ajungă la a le conjuga.

[redacted] În românește de ELENA DRĂGUȘIN-POPESCU

DIALOG

FIȘĂ DE CREAȚIE

■**TEATRUL BULANDRA:** Într-un parc... pe o bancă **de Al. Ghelman (debut)**
■**TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA:** Trei gemeni venețieni **de Mattiuzzi (costume)** • Preșul **de Ion Băieșu (costume)** • Pygmalion **de G. B. Shaw (costume).** • A treia țeapă **de Marin Sorescu** • Mobilă și durere **de Teodor Mazilu** • Unchiul Vania **de Cehov** • Piticul din grădina de vară **de D. R. Popescu** • Vărul Shakespeare **de Marin Sorescu (costume)** • Pragul albastru **de I. D. Sîrbu (costume)** • Titus Andronicus **de Shakespeare**
■**TEATRUL NOTTARA:** Păguboșii **după M. R. Paraschivescu** • Un regat pentru un asasin **de Peter Karvas**
■**TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI: Cine are nevoie de teatru? de Timberlake Wertenbaker (costume)**
■**Participări la Trienala de scenografie Novi Sad 1990, Quadrienala de scenografie Praga 1991, Bursa LIFT 1991.**

costum pentru **"cine are nevoie de teatru?"**

ȘTEFANIA CENEAN: "oful nostru este că trebuie abolite niște prejudecăți"

□ *După cîte știu, v-ați început cariera artistică la Teatrul Național din Craiova. Ce anume v-a determinat să rămîneți pînă azi la Craiova?*

■ **Vreau să vă corectez: eu am debutat la Teatrul "Bulandra" din București cu un spectacol foarte, foarte frumos - *Într-un parc... pe o bancă...* A fost un spectacol care a luat diverse premii, dar care pe mine m-a făcut să mă sperii puțin de succesul său. Pot spune că am fost foarte fericită cînd a trebuit să plec la Craiova. Asta pentru că nu mă simțeam încă formată să "învingă" Capitala. Doar după mulți ani de lucru la Craiova, cînd a început să mă stăpînească un gînd, banal poate, acela de a mă întoarce la București, unde îmi este de altfel și domiciliul, am revenit în Capitală colaborînd la realizarea spectacolelor *Păgubosii* și *Un regat pentru un asasin* de la Teatrul Nottara. Am mai primit și o ofertă care m-a onorat: cea a lui Andrei Șerban de a realiza costumele spectacolului *Cine are nevoie de teatru?*. Dar cu excepția invitației clare a lui Andrei Șerban de a colabora, eventual și în viitor, totul s-a limitat la aceste spectacole și mi-am dat seama că acel lucru pe care îl credeam firesc după Revoluție, și anume că toate teatrele vor încerca să adopte o altă scară de valori, nu s-a întîmplat, iar ușile sînt încă închise. Am considerat că e bine să fac un efort și să-mi văd în continuare de carieră la Craiova unde am o scenă extraordinară și niște ateliere foarte bune. Cred că nu am greșit rămînînd în continuare acolo...**

□ *Ați afirmat că după debut nu erați încă formată să "învingeți" Capitala. Asta îmi amintește de o întreagă serie de "plîngeri" ale colegilor dumneavoastră de breaslă la adresa sistemului de învățămînt scenografic din România și de un serial al dlui Dan Jitianu publicat cu ani în urmă în revista TEATRUL în care propunea ca scenografia să se studieze la Academia de Teatru...*

■ **E o propunere extrem de obiectivă. Atunci cînd am studiat scenografia, noi am fost foarte izolați de colegii noștri de la IATC, practic nu l-am cunoscut. Mai mult decît atît, scenografia își recunoaște izolarea și printre artele plastice din cadrul Academiei de Arte Frumoase, ba chiar și în rîndul artelor decorative de la Uniunea Artiștilor Plastici. Cred că studiul alături de studenții-regizori ar conta foarte mult în formarea unui scenograf, dar nu sînt convinsă că scenografia ar trebui complet desprinsă de Academia de Arte Frumoase, de Artele Decorative. Probabil că ideal ar fi să se găsească o formă coerentă de colaborare cu Academia de Teatru, poate sub forma unor cursuri comune. Studenții de la regie, cînd își dau examenele, își aleg drept colaboratori colegi de la scenografia. Dacă ei s-ar cunoaște din primul an de studiu poate că s-ar stabili un dialog firesc, ar putea fiecare în parte să constate ce tip de comunicare poate exista între ei, dacă pot comunica ori nu...**

□ *Pentru că am ajuns la spinoasa problemă a comunicării dintre regizor și scenograf, aș vrea să-mi spuneți cîteva cuvinte despre colaborarea dumneavoastră cu Silviu Purcărete alături de care ați lucrat la realizarea spectacolului* **Titus Andronicus** *de la Naționalul craiovean...*

■ **Succesele mele scenografice se leagă într-adevăr și de colaborarea cu Silviu Purcărete. Cred că am găsit o formă**

de colaborare aproape ideală. Am lucrat împreună la Craiova *Piticul din grădina de vară* și apoi *Titus Andronicus*. Sînt convinsă că vom colabora și în continuare, deși, în ciuda acestei stări de comunicare, nu e deloc ușor să lucrezi alături de el datorită extraordinarei sale personalități. Dar tot eu am lucrat la Craiova și scenografia spectacolului *Unchiul Vania* regizat de Mircea Cornișteanu și pot să spun că modul nostru de comunicare a fost extraordinar. De fapt *Unchiul Vania* este spectacolul care mi-a deschis căile cunoașterii și recunoașterii bucureștene...

□ *Dar de starea de noncomunicare v-ați izbit în cazul unui regizor sau altul ?*

■ **M-am izbit anul trecut, pot să spun că am avut chiar două "izbituri" care s-au succedat cu o viteză ce m-a derutat. Nu înțelegeam ce se întîmplă și mă întrebam dacă nu cumva eu sînt de vină. M-am izbit de noncomunicare cu o regizoare din Anglia, Fanya Williams, care a insistat să lucrăm împreună și,teoretic, am avut chiar senzația că putem comunica. Dar cînd am trecut la practică lucrurile s-au dovedit a fi chiar pe dos și mi-am dat seama și de ce. Ea lucrase spectacole de studio, de cameră, așa cum lucrează foarte mulți regizori din Anglia, iar eu lucrasem pe o scenă mare, cum este cea de la Craiova. Scena mi se oferea deci generos, în timp ce Fanya Williams refuza spațiul. Apoi am avut un accident de noncomunicare cu domnul Ioan Ieremia...**

□ *"Accidentul" provenea din dorința regizorului de a se impune ca unic autor al spectacolului ori dintr-o simplă divergență de opinii?-*

■ **A fost vorba de o divergență de opinii și de o simplă... stare de noncomunicare.....**

□ *Știu că la Craiova ați lucrat cu un "luminist" de excepție, dl. Vadim Levinski. Ce părere aveți despre această profesie cu un statut incert în teatrele noastre?*

■ **Într-adevăr, succesele mele s-au datorat și acestui artist care este dl. Vadim Levinski, cu care am colaborat de fiecare dată cu mare plăcere. De fapt dl. Levinski este un adevărat designer de lumini, în sensul în care această profesie se practică în străinătate, după cîte am putut să constat în Anglia în cadrul bursei LIFT de care am beneficiat...**

□ *Dacă tot ați adus reproșuri școlii românești de scenografie, am putea spune că aceea de designeri de lumini e superbă, dar lipsește cu desăvîrșire...*

■ **Apropo de școala românească de scenografie, pot să adaug că îi lipsesc personalitățile care să formeze la rîndul lor artiști. Îmi amintesc de prea puține nume care să fi contribuit la nașterea unor scenografi. Unul dintre ele este Dan Jitianu, ale cărui eforturi au fost din păcate izolate. Îmi amintesc și azi cum participam, dusi de dl. Jitianu, la repetițiile în care se "creau" luminile. Noi vorbim despre lumini acum, dar din școala de scenografie au lipsit și cursurile de regie. Am urmat cîteva ore cu Letiția Popa, care după aceea a plecat din țară, și am continuat prin a primi un lung șir de note fictive pentru că acest curs a încetat să existe.**

□ *Știu că ați colaborat cu un regizor foarte puțin cunoscut, Gheorghe Marinescu-Goange, la realizarea unui spectacol cu* **Zoo story** *de Edward Albee montat la Teatrul de Stat din Sibiu într-un spațiu neconvențional - într-unul dintre saloanele restaurantului Împăratul romanilor. De unde ideea acestui spectacol?*

■ **Vreau să vă spun că mai lucrasem cu Goange la Sibiu la realizarea unui spectacol care a fost o reușită regizorală:** *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* **de Tudor Popescu. De aceea am acceptat, după Revoluție, să lucrăm împreună** *Zoo story*,**spectacol în legătură cu care era foarte greu de spus unde începea scenografia și unde se termina regia, tocmai pentru că avusesem o colaborare fructuoasă și interesantă. Alegerea spațiului mi-a adus multă bucurie, pentru că a contribuit la a da viață spectacolului. Altfel, textul mi se părea ușor prăfuit și desuet. Spațiul de joc i-a dat, deci, viață tocmai pentru că spectacolul pornea foarte firesc, de la o discuție care se petrecea într-un restaurant autentic. Din păcate însă teatrul a avut mari dificultăți financiare și nu și-a mai putut permite să închirieze acest spațiu.**

□ *Simțiți frecvent nevoia de a evada din limitele impuse de cutia italiană a scenei ?*

■ **La Sibiu am simțit-o. Nu era o schimbare de dragul schimbării, simțeam asta pentru că Sibiul e un oraș care te fascinează și te atrage în această "cursă"...**

□ *Un oraș baroc, spunea Radu Stanca, făcut parcă anume pentru a găzdui spectacole...*

■ **Da, într-adevăr. Există acolo spații scenografice deja constituite,pe care nu trebuie decît să le înnobilezi prin costume sau trei-patru elemente de recuzită. Și cred că mai există în România orașe care au generoase spații de joc în afara scenei.**

□ *Printre oamenii de teatru din Anglia care "au răspuns" stagiului Dvs. de la LIFT, printr-un stagiu efectuat în România, se afla și o tînără, Denise Wong, care a încercat să monteze la Academia de Teatru din București un spectacol de stradă. Credeți în ieșirea teatrului în stradă ? La pătrunderea lui în restaurant e clar că ați participat!*

■ **Nu numai că eu cred în asta, dar e un lucru pe care mi-l doresc. În străinătate se joacă cu foarte multă naturalețe teatru pe stradă. Am văzut teatru de stradă și la Festivalul de la Avignon din 1990 și la LIFT în 1991 și am constatat că aceste spectacole sînt rodul unei inițiative particulare. La noi ea e încă în față. Încercările sînt timide pentru că aici o întreagă mișcare a tineretului a fost înăbușită, iar studenții de astăzi sînt foarte circumspecți. E păcat, pentru că de la ei ar trebui să pornească totul. Și e trist să-i vezi fără inițiativă, blazați chiar. Or, nu actorii de 50 de ani, de la "Nottara" să zicem, ar putea face un spectacol de stradă. Pot să vă spun că la Avignon spectacolele de stradă erau mai interesante decît cele realizate de teatrele subvenționate de stat și care erau prezentate oficial în cadrul festivalului...**

□ *Off-ul, deci...*

■ **Da, off-ul... Numai că oful nostru e că trebuie abolite niște prejudecăți...**

□ *V-ați încumeta să colaborați la un astfel de spectacol?*

■ **Cu mare plăcere. Mă gîndesc chiar cum să fac pentru a avea eu o astfel de inițiativă. În același timp, îmi dau seama că un artist de la noi care are o inițiativă de acest gen trebuie să aibă acces la un minimum de cursuri de management, fără de care nu te poți descurca azi în societatea noastră.**

□ *Amintindu-mi de faptul că în* **Titus Andronicus** *ați folosit un ecran de proiecție pentru imagini video, v-aș întreba dacă sînteți tentată să lucrați pentru spectacolele de teatru TV?*

■ **Teatrul de televiziune mai puțin, aș fi mai curînd tentată să fac film...**

□ *Ce părere aveți despre modul în care se face la noi teatru de televiziune?*

■ **Ca să faci o scenografie reușită măcar pentru teatrul de televiziune e nevoie în primul rînd de un foarte bun regizor de televiziune. Să mă ierte Dumnezeu, dar, din ceea ce se vede la noi, s-ar putea spune că acești regizori lipsesc cu desăvîrșire. Și mai trist e faptul că se fac eforturi înspăimîntătoare de a moderniza spectacolele de teatru TV, iar încrîncenările astea, cu orice preț, își spun și ele cuvîntul.**

□ *Mă simt dator să vă urez drum bun în călătoria pe care o veți face cu spectacolul* **Titus Andronicus** *în Japonia și, înainte de a vă mulțumi pentru amabilitatea cu care mi-ați acordat acest interviu, mi-aș permite să vă întreb ce vă doriți să vedeți la Tokyo?*

■ **Întrebarea asta îmi amintește de perioada de pînă în 1989 cînd simțeam nevoia să trec și eu granița, fără a pleca definitiv, pentru că nu știu ce rădăcini mă reținea și mă mai reține aici. Îmi spuneam că aș vrea să ajung măcar pînă în Bulgaria. Asta era marele meu "deziderat". Așa că acum, trezindu-mă tocmai în Japonia, nu cred că pot să vă spun ce-mi mai doresc...**

C.C. BURICEA - MLINARCIC

CRONICA

CUM SE CUVINE... CÎT SE CUVINE...

dorin varga și cerasela iosifescu

NORA (Casa cu păpuși) de Henrik Ibsen • Traducere: Adrian Maniu TEATRUL "C.I.Nottara" • Data premierei: 4 aprilie 1992 • Regia: Mircea Cornișteanu • Scenografia: Mihai Mădescu • Distribuția: Cerasela Iosifescu, Ilinca Goia (Nora), Dorin Varga (Helmer Torvald), Ștefan Radof, Ion Siminie (Dr. Rank), Catrinel Paraschivescu (D-na Linde), George Constantin (Krogstad), Sanda Băncilă (Helena, dădaca).

La un spectacol cu o piesă bine cunoscută, clasică (ori clasicizată), fiecare dintre noi intră avînd o imagine proprie despre ceea ce urmează a vedea. În mod obișnuit nici nu este vorba, de fapt, de o imagine proprie, ci de suma unor informații, de reperele esențiale - sau, mai curînd, acelea instituționalizate - în judecarea unui autor și a unei opere. Sînt spectatori ce n-ar accepta în ruptul capului să întîlnească pe scenă altceva decît "spectacolul lor", de-acasă, alții care așteaptă cu încîntare să fie contrazișI.

Este destul de dificil, așadar, să pui în scenă un text arhicunoscut fără a nemulțumi pe unii sau pe alții. Concordia izbutește rar, atunci cînd montarea este **cum se cuvine.** Nu mai mult de atît. Nu mai puțin. În aceste cazuri, nici una din tabere nu pleacă dezamăgită; ce e drept, însă, nici prea... amăgită.

Senzația aceasta de spectacol "cum se cuvine" care totuși (sau de aceea) nu satisface pe deplin ne-a lăsat-o **Nora** de Ibsen, pusă în scenă de Mircea Cornișteanu la Teatrul "Nottara". E o montare ce nu surprinde prin interpretări originale, dar nici nu plictisește prin locuri comune; nu taie drumuri noi, fără a da totuși impresia mărșăluirii pe poteci bătute; nu lansează idei, ci ni le ordonează pe acelea cu care am intrat în sală. Epitetele sugerate se plasează în zona "echilibrat", "judicios", "profesional". Ceea ce nu e puțin lucru. Nici prea mult. **Cît se cuvine.** Dacă montarea purta o altă semnătură regizorală, aceleași epitete ar fi constituit, poate, un merit important, dar Mircea Cornișteanu ne-a obișnuit rău, cum se spune (cu alte cuvinte, bine): ca de la acest nivel, de la amintitele epitete, **să înceapă** judecarea unei opere ce-i poartă semnătura.

Într-o scenografie onorabil-sărăcuță (și ne referim la idei plastice, nu la materialele utilizate), evoluează o distribuție căreia i se potrivesc, în general, aceleași "echilibrat - judicios- profesional". Pentru tînăra, foarte tînăra Ilinca Goia, rolul titular e o șansă deosebită și o probă de aptitudini pe măsura șansei. Actrița îi face față uneori foarte bine, alteori mulțumitor, ceea ce, raportat la dificultatea sarcinii artistice, este oricum de luat în seamă. Puțin sub combustia necesară a personajului, dar nu în afara "desenului" său, ni s-a părut a fi Dorin Varga. Pentru George Constantin, rolul din **Nora** reprezintă ceea ce reprezintă spectacolul **Nora** pentru Mircea Cornișteanu:nu neapărat un punct de relief al propriei cariere, dar o cotă ce se plasează inevitabil peste punctele de relief ale altor cariere. Corect conturată, consistentă fără a depăși "greutatea specifică" a personajului în aliajul dramei, este evoluția lui Catrinel Paraschivescu. Lui Ion Siminie îi revine un rol generos, chiar ispititor; actorul îi dă tîrcoale cu evident interes, se apropie adesea de el și uneori îl și întîlnește. O prezență scenică mulțumitor "pusă în pagină" se datorează Sandei Băncilă.

CRISTINA DUMITRESCU

CU ȚÎRÎITA

WALLY'S CAFE de Sam Bobrick și Ron Clark. Traducerea: Marica Beligan • TEATRUL PENTRU TINERET ȘI COPII "ION CREANGĂ" • Data premierei: iulie 1991 • Regia: Emil Mandric • Scenografia: Lavinia Drișcu • Distribuția: Florina Luican (Louise), Boris Petroff (Wally), Marina Procopie (Janet).

A trecut aproape neobservată premiera românească a piesei americane **Wally's Cafe**, scrisă în colaborare de Sam Bobrick și Ron Clark (premiera absolută - 12 iunie 1981 la Brooks Atkinson Theatre). Piesa nu e grozavă, dar - ca atîtea altele destinate marelui succes pe Broadway - oferă trei partituri actoricești pline de culoare, avînd nevoie de trei vedete. Urmărirea "destinului" - de fapt, a "poveștii" - personajelor, pe parcursul cîtorva decenii, se dovedește încă o dată o "rețetă" eficientă, solicitîndu-i pe actori în roluri de compoziție, cărora ar trebui să le facă față cu strălucire, pentru a suplini lipsa de conflict și chiar banalitatea voită a textului.

Din punct de vedere comercial (și nu numai) problema e relativ simplă: sau ai vedetele și posibilitatea de a le face o reclamă corespunzătoare - și atunci poți risca să pui piesa în scenă - , sau îți vezi de treabă. Adică de alte piese, mai ofertante sub raport dramaturgic și care nu reclamă neapărat prezența acelor vedete, pe care tu nu le ai în trupă. Cu jumătățile de măsură sau cu țîrîita nu poți face teatru comercial de succes. Chiar dacă actorii sînt buni sau măcar onorabili în rolurile în care au fost distribuiți. E cazul acestui spectacol de la "Creangă", de care n-a auzit aproape nimeni și la care critica nici n-a prea fost invitată (n-a existat nici măcar o premieră "oficială"), teatrul însuși părînd a nu ști ce să facă și cu acest spectacol al său, care totuși s-a născut. Are puțină regie (Emil Mandric), dar foarte puțină, are un decor sărăcuț și cîteva costume urîte, dezavantajîndu-le clar pe actrițe (ca și cînd scenografa Lavinia Drișcu "ar fi avut ceva cu ele"), are o interpretare actoricească posibilă dar lipsită de strălucire, căci e minată fie de cabotinerie (Boris Petroff), fie de o emisie vocală deficitară (Marina Procopie), fie de o robustețe ce tinde să iasă din sfera esteticului (Florina Luican). Și mai are o bucățică de afiș pe post de program de sală, ca să nu se poată spune că n-are chiar nici un fel de publicitate. Are din toate cîte puțin, nimic destul și totul cu țîrîita. Așa că-și merită soarta. Dacă totuși l-am consemnat, am făcut-o și pentru a mai atrage o dată atenția că timpul jumătăților de măsură și al investițiilor (inclusiv artistice) cu țîrîita a trecut de mult.

VICTOR PARHON

ÎNTRE ISTORIE ȘI FORMĂ

OPERETA de Witold Gombrowicz. Traducerea Olga Zaicik • TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ • Data premierei: 2 mai 1992 • Regia: Cristian Pepino • Decorurile: Dan Jitianu • Costumele: Cristina Pepino • Coregrafia: Brândușa Mircea • Ilustrația muzicală: Simona Tudor • Distribuția: Cornel Nicoară (Contele Hutmagel), Constantin Ghenescu (Contele Charmo), Radu Oltreanu (Baronul Firulet), Cristinela Pădure (Albertina), Ion Mușcă (Maestrul Flor), Corneliu Dan Borcia (Prințul Himalaj), Oana Albu (Prințesa Himalaj), Florin Măcelaru (Profesorul), Liviu Timuș (Profesionistul), Romeo Tudor (Władisław), Marian Despina (Generalul), Lucreția Mandric (Marchiza), Paul Chiriță (Stanisław), Tudor Tăbăcaru (Bronisław), Gheorghița Ițimie (Leonia), Otilia Drumea (Zizie), Daniela Bucătaru (Joujou), Ion Murariu (Primul Pungaș), Dan Covrig (Al doilea Pungaș).

Ciudat personaj, acest Gombrowicz, nobil prin naștere și inamic declarat,prin scris, al aristocrației, bîntuit deopotrivă de elanuri populiste și de nostalgii paseiste (în Argentina, unde a trăit din 1939 pînă în 1963, face complicate manevre spre a-și determina anturajul să-l cheme "conte"), funcționar obscur și declanșator al unui adevărat scandal literar (prin romanul "Ferdydurke", apărut în 1937), lucid pînă la cruzime (în celebrul "Jurnal" scris între 1953 și 1966, trei ani înaintea morții) și fascinat de Mască, de Joc, de Formă...Și ciudată piesă, această **Opereta,** ultima dintre cele trei lucrări dramatice ale sale, începută în 1955 și terminată abia peste unsprezece ani ("Nimeni nu-și poate închipui cîte eforturi mi-a cerut organizarea dramatică a acestei prostioare",mărturisește Gombrowicz în "Comentariul" ce precedă textul)...Greu de "povestit" și greu chiar de citit, nu doar pentru că, spune autorul, "textul unei piese contemporane se pretează tot mai puțin pentru lectură", ci mai ales pentru că Gombrovicz a dorit să topească în forma operetei, "în idioțenia ei divină, în scleroza ei cerească", conținutul viu, dureros al vieții, al vieții ce devine, sub ochii și cu sîngele oamenilor, istorie. "Du vivant plaquè sur du mécanique" am putea spune, inversînd termenii definiției bergsoniene a comicului; rezultatul intervertirii nu e însă tragicul, ci absurdul, grotescul și un acut, sfîșietor sentiment de neputință: în fața inexorabilei curgeri a Istoriei și în fața inexorabilei rigidități a Formei, cele două zeități ce guvernează, crud și batjocoritor, existența. Între acești doi poli dialectici se zbat inutil personajele lui Gombrowicz, nobili ridicoli și valeți stupizi, tîrîți în vîrtejul unei revoluții iscate de apariția **nudității** (metaforă a vieții reale, nefalsificate, întruchipată de personajul Albertina). Întoarcerea la autenticitate, la "goliciune" e singurul remediu - imposibil, vai, de pus în practică - împotriva morții spirituale produse, împreună, de încremenire și de haos.

"Idioțenia monumentală a operetei îmbinată cu patosul monumental al istoriei-masca operetei îndărătul căreia sîngerează din pricina unei dureri comice chipul strîmb al omenirii - iată care ar fi, cred, cea mai adecvată punere în scenă pentru **Opereta** observă Gombrowicz în același "Comentariu", sugerîndu-le potențialilor directori de scenă o soluție pe cît de generoasă, pe atît de greu de realizat. Regizorul Cristian Pepino a izbutit în bună măsură să o aplice, restrîngînd însă semnificațiile ample ale piesei într-o dimensiune subliniat politică. Nu e un reproș, e o constatare. Propunerea sa scenică apare, de altfel, bine susținută și pregnant argumentată vizual. Decorul lui Dan Jitianu creează, prin scena suprainălțată construită pe scena propriu-zisă a teatrului, un spațiu acuzat convențional, ce sugerează totodată neîncetata convertire a vieții în spectacol și a spectacolului în viață. Alături de componenta muzicală (fragmente din felurite operete, pe a căror melodie sînt cîntate - într-o înregistrare nu tocmai impecabilă tehnic - cupletele din text) și de aceea coregrafică, decorul concretizează ideea dramaturgică și regizorală referitoare la Operetă. În ceea ce privește Istoria, materializarea ei plastică e lăsată mai ales în seama costumelor, concepute de Cristina Pepino în trei culori dominante (alb, negru și roșu - funcția simbolică a fiecăreia este limpede), și a inventivității mizanscenei, într-adevăr debordantă, în această direcție cu deosebire. Nu are rost să descriem ceea ce se întîmplă pe scenă - ar trebui văzut; vom spune doar că umorul, fantezia, bunul-gust sînt prezente (cu neînsemnate sincope) de la un capăt la celălalt al montării. Insuficient marcate - ori insuficient de convingător transmise nouă - ne-au părut "doar" gravitatea și durerea despre care vorbește Gombrowicz. Deosebit de agreabilă este însă în spectacol încîntarea cu care joacă actorii și care molipsește repede publicul. În piesă nu există roluri"mari"; tocmai de aceea, ardoarea pe care o pune (aproape) fiecare interpret în a face din partitura sa centrul de interes al reprezentației, fără a-și "acoperi" neloial partenerii, este cu atît mai demnă de elogii. Le aducem mai ales lui Constantin Ghenescu, Oanei Albu și lui Corneliu Dan Borcia, lui Cornel Nicoară și lui Ion Mușcă, precum și "neprofesioniștilor" Cristinela Pădure și Ion Murariu, deplin integrați ansamblului. Pentru actorii de la Piatra Neamț, **Opereta** e un spectacol important.

ALICE GEORGESCU

EXPERIMENTAȚI, COPII, NUMAI „INOPORTUN" SĂ FIE!

NEPOFTIȚII de Copi. Versiunea românească Horia Gârbea. TEATRUL "INOPORTUN". Data premierei: 29 aprilie 1995. Regia: Dragoș Galgoțiu. Scenografia: Valentin Călinescu. Distribuția: Florin Călinescu (Cyrille), Tatiana Iekel (Regina Morții), Ioana Pavelescu (Sora), Nicolae Dinică (Profesorul), Doru Ana (Hubert), Constantin Cojocaru (Ziaristul).

În marasmul ce însoțește trecerea teatrului românesc la economia de piață, teatrul "Inoportun" e o șansă. Ca și Teatrul de cameră. Ca și Teatrul româno-francez sau franco-român. Existența lor, salutară în principiu, comportă discuții distincte, în funcție de specificul fiecăruia, de genul de teatru pe care vor să-l cultive și, nu în ultimul rînd, de calitatea spectacolelor, cea care le poate justifica sau nu prezența în peisajul vieții noastre teatrale. Patronate spiritual - și conceptual - de UNITER, girate valoric de firma acestuia, pe care ar avea datoria s-o onoreze, spectacolele se realizează ca proiecte teatrale ce-și asigură mai întîi o bază "logistică", găsindu-și firmele sau instituțiile culturale sponsorizatoare. Ele nu depind, astfel, de încasările pe care le realizează, permițîndu-și deci un pronunțat caracter experimental, chiar dacă "ratificarea" lor, ca fapte de teatru, nu poate fi făcută decît de public și de critică. În măsura în care critica ia cunoștință de ele, pentru a le analiza apoi cu obiectivitate, raportîndu-le la cursul evolutiv firesc al întregului fenomen teatral. E singurul mod de a stabili viabilitatea și organicitatea unei producții teatrale sau, dimpotrivă, caducitatea și "inoportunitatea" ei.

Din acest ultim punct de vedere, să-i zicem al (in) oportunității, producțiile de pînă acum ale Teatrului "Inoportun" reușesc să-i respecte cu strictețe titulatura, fiind cel puțin de o inutilitate aproape perfectă. Avem în vedere atît spectacolul inaugural cu piesa lui Horia Gârbea, **Funcționarul destinului** (un fel de **Șeful sectorului suflete**, fără talentul lui Mirodan), ce n-a putut fi salvată de regia lui Felix Alexa, cît și cea de a doua producție, cu piesa **Nepoftiții** de Copi (versiunea românească, același Horia Gârbea), în regia lui Dragoș Galgoțiu. Că regizorul e fără îndoială talentat, am mai spus-o, și nu o dată. Că era adesea lipsit de rigoare și coerență, o știam. Că demersul său se poate împotmoli definitiv în sterilitatea unor căutări formale, ne-o demonstrează acum cu prisosință.

E bine că în textul spectacolului au fost inserate opinii ale criticii literare franceze despre piesă și autorul ei. Spectatorilor li se atrage astfel atenția - la urma urmei, cu onestitate - că nu textul regretatului autor (homosexual notoriu, ce-și deplînge sfîrșitul, datorat necruțătoarei SIDA) e responsabil pentru toate elucubrațiile montării. Aceasta e 100% "galgoțiană". Adică nu doar barocă, ci și redundantă, lipsită de orice logică, dar cultivînd cu obstinație toate "inoportunitățile" cu putință, cu o dezinvoltură ușor de recunoscut potrivit literaturii de specialitate. Dacă mai adăugăm faptul că rolul principal, al actorului-muribund (ce se desparte de viață cu o tandrețe sui-generis, refuzîndu-și efuziunile lirice, siropoase, în favoarea unui cu atît mai evident fior tragic, esențial), e pur și simplu ferfenițit prin stilul de emisie "golănesc", "printre dinți", propriu lui Florin Călinescu (Cyrille), actorul român confundînd spleen-ul cu sictirul, ne vom apropia cît de cît de imaginea grotesc-terifiantă a acestei tumori teatrale maligne, patronate cu seninătate de UNITER. Inutil a mai întreba cui folosește, din moment ce, acum, se pot găsi bani și pentru așa ceva. O dovedește și scenografia semnată de Valentin Călinescu, deloc "săracă", făcînd să coabiteze o anumită frusteță expresionistă cu un rafinament al morbidului, realmente nelipsit de interes.

Actorii Tatiana Iekel (Regina Morții), Ioana Pavelescu (Sora), Nicolae Dinică (Profesorul), Doru Ana (Hubert) și Constantin Cojocaru (Ziaristul) nu au, desigur, nici o vină. Staff-ul "Inoportunului" nu-și poate însă ignora cuvenita responsabilitate față de eficiența artistică a demersurilor sale.

Oricum, pînă la urmă nu e greu de înțeles că, de fapt, "nepoftiții" sîntem noi, spectatorii, experimentul teatral fiindu-și suficient lui însuși. Așa că, parafrazîndu-l pe Heliade, putem zice la rîndu-ne: experimentați, copii, numai "inoportun" să fie! Important e ca baba să se pieptene neapărat altfel, chiar dacă lucrul ăsta nu mai interesează pe nimeni.

VICTOR PARHON

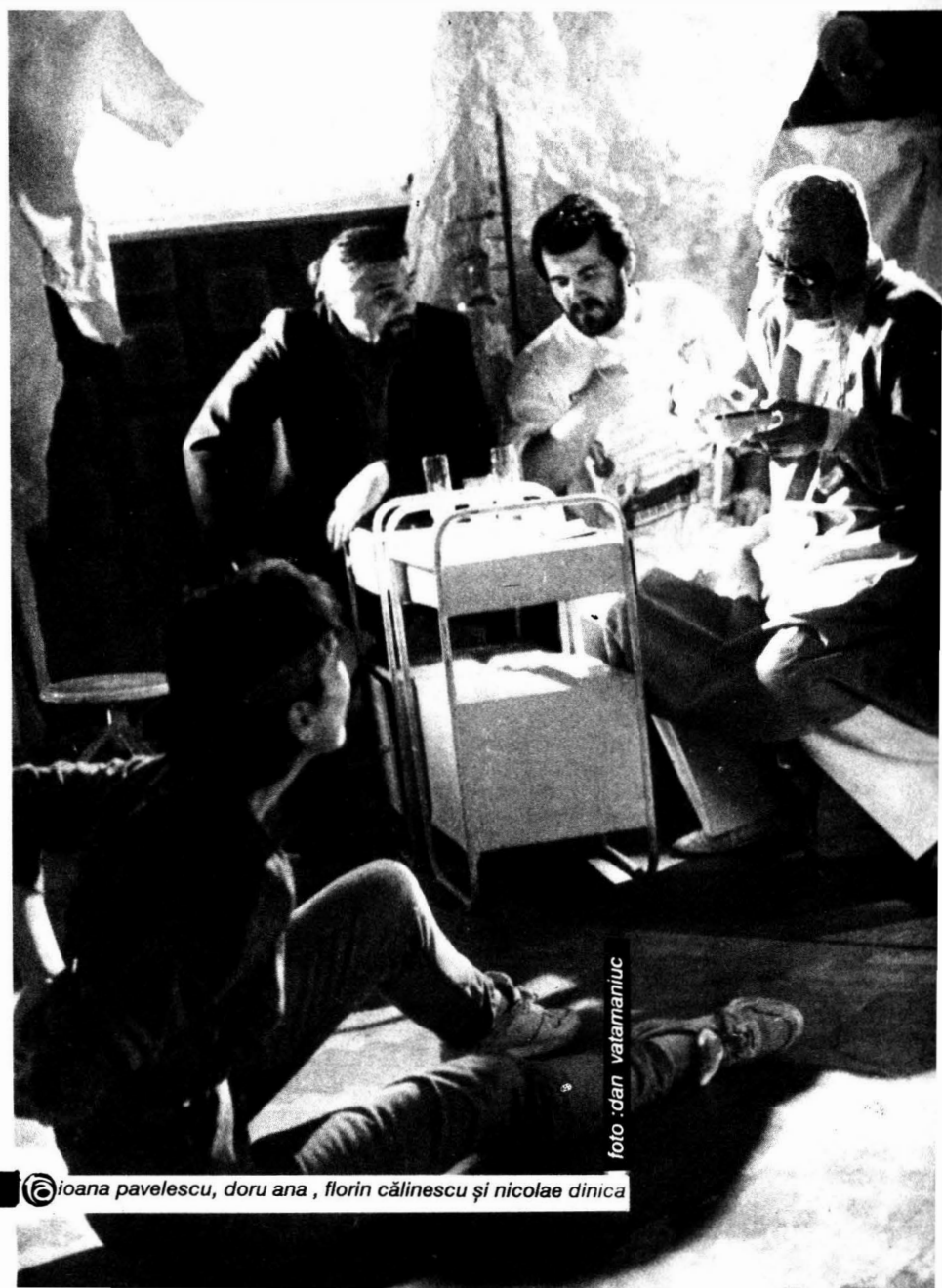


foto :dan vatamaniuc

ioana pavelescu, doru ana , florin călinescu și nicolae dinica

O PRECIZARE RELAXATIVĂ

Cu această optică asupra spectacolului de la Teatrul "Inoportun", dl. Victor Parhon deschide foc pe linia frontului, producînd informații eronate despre UNITER (al cărui membru în Consiliul de conducere este) și Teatrul "Inoportun". Un dogmatism (explicabil?) îl determină pe critic să creadă că UNITER "patronează", "girează", "onorează" spectacolele "Inoportunului", Teatrului de cameră și Teatrului Franco-Român. UNITER - și dl. Parhon ar trebui să o știe - dă o șansă de afirmare unor gînduri artistice (și nu în direcția comercialului). UNITER încearcă să construiască proiecte teatrale pentru care apelează la sponsori. Grija domniei sale pentru cheltuiala pe care o fac sponsorii nu cred că ar fi de resortul domniei sale. Apoi, textele privitoare la Copi, din spectacol, nu fac diferența, cum crede criticul, între valoarea dramaturgului și "elucubrațiile" montării. Sînt numai referințe despre autor. Ca să îl ofenseze, însă, pe regizor, poate ar fi fost necesare și argumente. Le-a uitat.

Ce mă dezamăgește e faptul că dl. Parhon abdică de la o condiție a criticului profesionist pentru a se lansa într-o diatribă stupefiantă: "cronica" la spectacol dispare pentru a face loc altei "ținte" (proiectele teatrale de sub egida UNITER). Și doar domnia sa a avut atîtea prilejuri în Consiliul UNITER de a-și exprima "tăria opiniunilor". Sau în presă. N-a făcut-o. Cît despre caracterul tendențios al afirmațiilor sale, ele nu pot fi egalate decît de gustul criticului pe care mă abțin să-l comentez. "Este opinia lui". N-o să fiu tocmai eu acela care să mă opun libertății de expresie!

MARIAN POPESCU

ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE

EXPERIMENTUL CARE EXPERIMENTEAZĂ

Printre cuvintele care se rostesc, dar mai ales se scriu adesea, rămînînd - și mai adesea - într-o sferă a înțelesurilor destul de cețoasă, se numără (pentru mine, cel puțin) și mereu invocatul experiment. Sub această firmă generoasă care sună bine, "profesional", se adăpostesc de multe ori intenții neprecizate ori rezultate semănînd mai curînd a eșec. Mi se întîmplă, deci, destul de rar să constat că ceea ce ni se prezintă (explicit sau implicit) cu titlul "experiment" chiar... experimentează ceva. Spectacolul Teatrului "Inoportun" cu **Nepoftiții** de Copi mi-a sugerat în bună, foarte bună măsură, ideea unui exercițiu artistic - regizoral, actoricesc - de laborator autentic.

Un experiment, un exercițiu privind spațiul de joc, de pildă. Neavînd nimic din datele obișnuite ale unei săli de teatru, camera "de protocol" de la UNITER nu oferă nici măcar un spațiu neutru, pentru că pecetea administrativ-funcțională se păstrează. E o încăpere mică și totuși lipsită de intimitate, neprimitoare (nu e vina nimănui, așa e camera!), o încăpere în care închegarea unei atmosfere prielnice teatrului e destul de greu de imaginat. Și totuși! Și totuși Galgoțiu nu o maschează, nu o ignoră, dar nici nu i se supune. Uneori o folosește, adică îi utilizează "datele": sistem de iluminare, intrări, existența unor masive, morocănoase uși culisante, vecinătatea terasei, deci a încă unui spațiu de joc, exterior (cu lumina de rigoare, cu zgomotele de rigoare). Alteori, se poate spune că o sfidează, situîndu-se într-un voit dezacord: decorul supradimensionat, de o artificialitate explicită, am spune ostentativă. Acest balans între convențional și real (firesc, natural, cotidian, terestru, banal, putem folosi oricare dintre cuvinte pentru că toate se potrivesc, fără ca vreunul să acopere, pe deplin, sensul pe care-l dorim exprimat), acest balans, deci, poate fi considerat, de altfel, tema principală a experimentului. Uneori e vorba de succesiune a "stărilor", alteori de simultaneitate; uneori de disjuncție, alteori de conjuncție; uneori "părțile" se echilibrează, alteori una constituie doar o subliniere, prin contrast, a celeilalte.

E un balans - dacă nu o simbioză - ce se poate recunoaște și în dominanta stilului de interpretare. În cazul lui Florin Călinescu, convenționalul și firescul se regăsesc deopotrivă. Trecerile sînt adesea chiar derutante, ai senzația că actorul "iese din piesă", aruncînd repede, în trecere, "strepezit", cîte o vorbă sau cîte o frază partenerului de scenă. Rostirea retorică și rostirea banală, gestul pentru public și gestul (aparent) reflex, (aparent) involuntar se înlănțuie cu fluiditate, fără cezuri sesizabile. Ni s-a părut foarte interesantă, mult mai coerentă decît de obicei contribuția lui Florin Călinescu. Pare evident că experimentează, și el, formule, soluții, modalități de abordare, dar o face cu o rigoare ce dă consistență demersului său, apărîndu-l de aproximații și improvizări întîmplătoare.

Coexistența convenție-firesc se obține (se experimentează), în alte cazuri, prin adoptarea paralelă a celor două stiluri de joc. Vezi imaginea conferită personajului său de Tatiana Iekel - incurabil actriță (ne referim, evident, la personaj), purtînd teatrul în gesturi, în intonații, în trăiri, ca pe un fel de infirmitate. Vezi, în "contrapartidă", stilul de interpretare interiorizat, discret, marcat realist al lui Doru Ana; sau simplitatea desenului scenic al personajului semnat de Constantin Cojocaru.

Am mai recunoscut exercițiul de viața-ca-teatrul, teatrul-ca- viața în definirea scenică a relațiilor între personaje. Exemplul cel mai potrivit pentru acest tip de studiu e furnizat de Ioana Pavelescu și de Nicolae Dinică, ai căror eroi au o perpetuă, ironic-surîzătoare complicitate în a schimba - sau a nuanța altfel - registrul, tonalitatea comunicării între ei, între ei și ceilalți participanți la acțiune.

Acceptînd că în cazul spectacolului cu **Nepoftiții** avem de-a face cu un experiment, se pune întrebarea: se potrivește el rosturilor Teatrului "Inoportun"? În ceea ce mă privește, răspunsul este, limpede, afirmativ. Cu o precizare, încă: mi se pare că în acest fel se și justifică apariția lui. Dacă nu făcea decît să adauge încă un teatru (bun sau rău) celorlalte existente deja, efortul mi se părea inutil (sau, cu o vorbă după care ne omorîm cu toții, redundant).

Și se mai poate formula o întrebare: piesa lui Copi e indicată pentru a fi "material de studiu"? Din nou, răspunsul meu este, la fel de limpede, afirmativ. E suficient să amintim că eroul principal - actor faimos care, bolnav de SIDA, își așteaptă dintr-un moment în altul sfîrșitul - amintește, la un moment dat, de tulburătoarea "fracțiune de secundă în care ieși din scenă și încă nu ai ajuns în culise", numind-o (și definind-o astfel) "momentul în care nu ești nicăieri". Deci în care poți fi oriunde, în care poți crea (ori încerca) orice.

CRISTINA DUMITRESCU

PREMIERĂ PE ȚARĂ

INUTILITATEA AȘTEPTĂRII

CE NE FACEM FĂRĂ WILLI de George Astalos ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data premierei: 4 aprilie 1992 ● Regia: Liudmila Szekely-Anton ● Scenografia: arh. Teodora Dimitrescu ● Distribuția: Sanda Toma (Anna), Virginia Mirea (Maria), George Mihăiță (Willi), Mihai Biericanu, Călin Mihai, student ATF, anul II (Eliberatorul).

George Astalos este al doilea autor dramatic român viețuitor la Paris (cel dintîi ar fi Matei Vișniec, Eugen Ionescu reprezentînd un caz special) ale cărui piese încep să fie jucate cu îndîrjire de teatrele noastre. Explicațiile acestui adevărat "curent" repertorial post-revoluționar sînt, desigur, multiple și complexe; valoarea intrinsecă a textelor în chestiune apare doar ca una printre altele. Să rămînem, deocamdată, la ea.

Privit din acest unghi, **Ce ne facem fără Willi**, text scris în 1967 și inclus în volumul "Vin soldații și alte piese", care a primit în 1970 Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor (Astalos "alege libertatea" peste un an), așadar textul lansat în premieră pe țară de Teatrul de Comedie se situează în spațiul amplu delimitat, în sus, de (capod)operă și, în jos, de maculatură. Vorbind de-a dreptul, nu este nici mai bun și nici mai rău decît media pieselor ce alcătuiesc "baza de masă" a dramaturgiei române, fie ea contemporană sau nu. Tipologic, se înscrie într-o zonă pe care am putea-o numi "a post-absurdului", specifică mai ales Europei centrale și răsăritene (vezi și Mrozec, Havel etc.), unde ajungeau, în anii '60-'70, ecourile întîrziate ale marelui teatru al absurdului din Occidentul anilor '50. Într-o scurtă prefață a piesei, Astalos se autodefinește, de altfel, prin opoziție cu Beckett; mai exact, refuzînd ca "riguros anacronic" conceptul de "inutilitate a așteptării", lansat literar de scriitorul irlandezo-francez în **Godot;** autorul român îi opune aserțiunea conform căreia "întotdeauna e cineva care vine", căci "adevărata problemă" a dramaturgiei (în general) constă după părerea sa, în "ce va face cel care vine". Nimic nou - am fi tentați să răspundem, cu maliție implicită, rezolvînd astfel și "adevărata problemă". Nimic nou, într-adevăr, dacă e să judecăm după ce face "cel care vine" în piesa discutată. Aici, două deținute și gardianul lor, Willi, dintr-un lagăr părăsit brusc și inexplicabil de toate celelalte ființe vii, așteaptă, cu nerăbdarele, cu mefiență - el, sosirea "eliberatorilor" anunțați de zgomotele mereu mai apropiate ale unei lupte. Dar, întîmpinat cu florile și discursurile serbării pregătite ad hoc, unicul "eliberator" care sosește și care e, de fapt, un soldat aflat în permisie, nu face altceva decît să-l împuște în treacăt pe Willi. Îi va lua, mai apoi, locul? Își va vedea de drum? Nu se știe. Oare Astalos nu reabilitează "inutilitatea așteptării", dîndu-i, fără să vrea, dreptate lui Beckett? Dincolo de această incongruență (ce ține însă mai degrabă de un anume teribilism "teoretic" al autorului), piesa e construită cu rigoare, posedă o tensiune abil întreținută și personaje viabile, cu psihologie conturată (deși destul de previzibilă, adică de schematică).

Observațiile de mai sus își au sursa în lectura uneia - s-ar părea - dintre variantele textului, căci ceea ce am văzut și am auzit pe scena Teatrului de Comedie era întrucîtva diferit. Nu în liniile mari ale lucrării, desigur, ci în amănunte - cuvinte în plus ori în minus, mici fragmente ale acțiunii etc. -, amănunte mai importante însă decît s-ar crede, din moment ce reușeau să modifice atît de mult întregul. Pe scurt, piesa pe care am citit- o era net mai bună decît piesa pe care au jucat-o actorii: Sanda Toma cu o naturalețe datorată exclusiv profesionalității indiscutabile, Virginia Mirea cu însuflețire exterioară și uneori excesivă, George Mihăiță cu un efort de compoziție lăudabil în sine, dar prea puțin răsplătit de rezultate; în rolul Eliberatorului, Călin Mihai nu avea, cum am spus, mai nimic (nou) de făcut. În textul pus în scenă, profilul personajelor își pierde claritatea, relațiile dintre ele se diluează, tensiunea scade periculos. Din aceste reproșuri regizoarei Liudmila Szekely-Anton îi revine doar o parte, pentru că mizanscena ca atare e îndeobște atentă, aplicată, încercînd să edifice (în decorul traducînd exact, dar ciudat de impersonal, indicațiile autorului) o imagine scenică îngrijită. Principala eroare a regiei rezidă, credem, în folosirea aproape constantă a unui ecleraj egal, nemodulat, și în desființarea pauzelor prevăzute de dramaturg între cele patru "tablouri", pauze care, pe lîngă faptul că marcau trecerea unui anume interval de timp de la un episod al acțiunii la altul, serveau drept contrapunct ritmic în desfășurarea unei povești ce pare, așa, nemăsurat de lungă. Lămurindu-te, pe deplin, ce înseamnă "inutilitatea așteptării".

ALICE GEORGESCU

Zoo STORY de Edward Albee. În românește: Cui i-e frică de Virginia Woolf? ● TEATRUL FOARTE MIC ● Data premierei: 10 aprilie 1992 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia: Dragoș Buhagiar ● Distribuția: Monica Pomeja (Jerry), Florin Piersic jr. (Jerry).

Chiar dacă afirmația pare ciudată, se poate spune că, în România, Edward Albee este mai curînd celebru decît cunoscut. A avut cîteva montări cu piesa **Cui i-e frică de Virginia Wolf?** (cea mai recentă, la Naționalul craiovean, cele mai faimoase, cu ani în urmă, la Naționalul din București și la teatrul piteștean), s-a mai jucat **Zoo Story** și cam atît, după știința noastră. Referirile la creația sa au fost însă incomparabil mai stăruitoare, cu precădere în anii '60 cînd, părăsind fortăreața Pogodin- Korneiciuk-Rozov, nu ne stabilisem încă tabăra în zona pieselor românești cu șantiere și omul nou. În mult evocații ani '60 descopeream (e drept, pentru scurtă vreme, căci l-am "acoperit"iar)teatrul american postbelic, așa cum descopeream teatrul francez, englez ori polonez al momentului. Pentru o lungă perioadă aveam să ne despărțim, apoi, de Albee (ca, de altfel, și de Ionescu, Beckett, Pinter, Mrozek ș.a.m.d.), astfel încît prezența pe afișul Teatrului Foarte Mic a piesei sale de debut, **Zoo Story**, are, în bună măsură, valoarea unei recuperări.

Cum sună astăzi un text care la data premierei, în 1959, se adresa tulburător de direct preocupărilor, neliniștilor, conștiinței contemporanilor? Foarte datat, se cuvine precizat din capul locului. Piesa nu și-a pierdut interesul literar dramatic, dar problematica ei nu mai are, nu mai poate avea acuitatea din urmă cu mai bine de trei decenii. Deschizătoare de drumuri - și nu doar în ceea ce privește teatrul american - **Zoo Story(Poveste din grădina zoologică)** marca (alături de alte texte, desigur) o anume desprindere de teatrul narativ - preocupat mai cu seamă de construirea conflictului, de conturul personajelor - în favoarea teatrului de idee, de meditație, a unui teatru ce privea cu lucidă îngrijorare lumea din jur, descoperind însingurarea individului, alienarea lui, imposibilitatea comunicării.

Tema nu e atinsă de caducitate, dar ani, decenii la rînd a fost prezentă în literatură, în teatru, ca să nu mai vorbim de cinema, astfel încît șocul descoperirii a pierit. Neliniștea nu este, poate, mai puțin adîncă, nici mai puțin motivată, dar termenii în care e formulată astăzi sînt alții. În '59 lumea (lumea "lor") se așezase, își redobîndise stabilitatea după marea încercare la care fusese supusă în timpul războiului. Seismele, fracturile se înregistrau mai curînd pe plan individual, psihologic. Nici în '92 individul nu e vindecat, dar maladia lui se suprapune (sau, mai curînd, se înglobează) unui cancer de

dimensiuni - grav,violent - al întregii lumi, scoase o dată în plus din făgașele ei. Starea de criză a fiecăruia este acum parte a stării de criză a tuturor, și privită din acest unghi, prin perspectiva pe care ne-o dă timpul, piesa de debut a lui Albee apare - sau poate apărea - astăzi, după scurgerea atîtor ani, ca un semnal de avertizare a cărui îndreptățire, din păcate, este demonstrată.

Spre deosebire de text, spectacolul Teatrului Foarte Mic, conceput de Felix Alexa, nu este datat. O calitate și în același timp un defect. E o montare echilibrată, decupînd cu grijă și cu pricepere ideile, sensurile, "semnalele" autorului; o montare valabilă în '92 dar și în '62 sau - de ce nu? - în 2002. E un spectacol pe care îl așteptam de la un creator serios cum se vădește a fi Felix Alexa, dar pe care nu-l așteptam de la un creator foarte tînăr, cum este Felix Alexa. Teoretic, e un merit pentru un începător să evite capcana teribilismelor. Practic, refuzul "trăsnăilor" aduce cu sine scăderea cotei de îndrăzneală, ceea ce poate deveni, la rîndu-i, o capcană. Rămîne de văzut în ce măsură regizorul va reuși să evite, în evoluția sa ulterioară, și acest risc.

Marca seriozității profesionale, a unei maturizări artistice "avant la lettre" stăruie și asupra personalității scenice a lui Florin Piersic jr. Apropierea sa de rol este metodică, judicioasă și, de aceea, demnă de prețuire. Ceea ce nu înseamnă că nu prețuim și unele teribilisme juvenile, că nu gustăm și acele mici stîngăcii ("inerente începuturilor", cum se precizează întotdeauna cu grăbire) ce dau interpretării farmec, prospețime, grăuntele de dezordine atît de necesar armoniei unui ansamblu. Lui

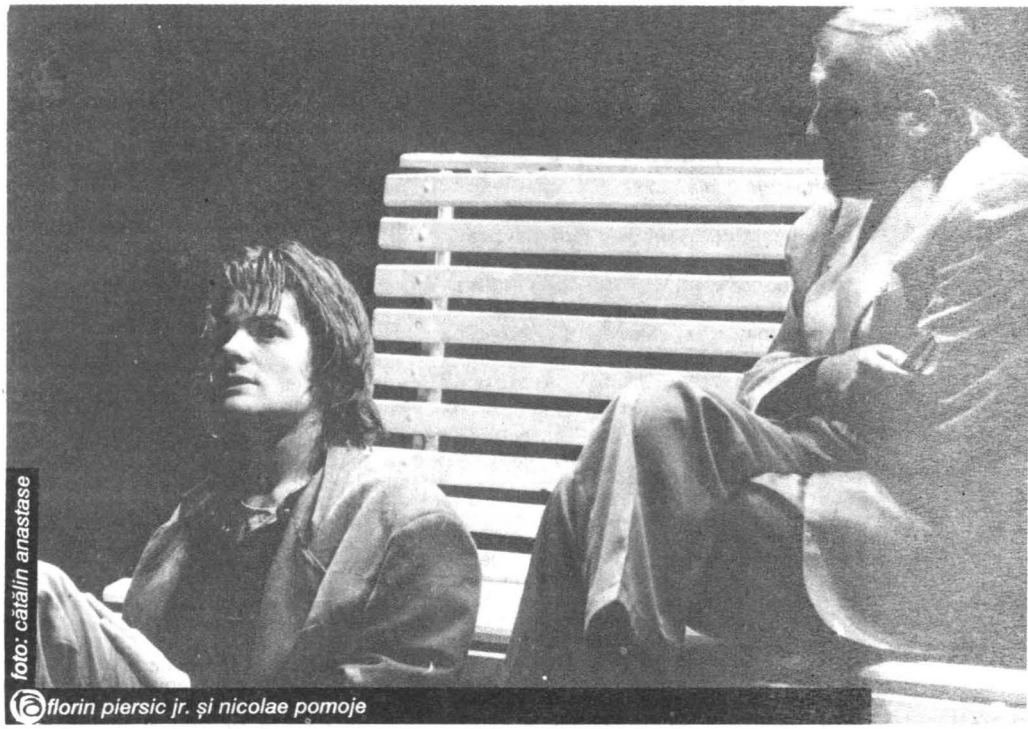


foto: cătălin anastase

florin piersic jr. și nicolae pomoje

Nicolae Pomoje îi revine o misiune ingrată, aceea de a fi,pe parcursul a trei sferturi din spectacol, martorul unui monolog. E o probă dificilă (și, presupunem, antipatică pentru interpret), înfruntată însă cu aplomb, cu meritul deloc neglijabil de a cumpăni ponderea personajului său în acțiune: o prezență bine definită, ce nu "se pierde în decor", dar nici nu "sare la rampă" riscînd să denatureze raportul de forțe.

CRISTINA DUMITRESCU

INCONȘTIENȚĂ

JAFUL DE LA MIEZUL NOPȚII de Sammy Fayad. Traducerea: Angela Ioan. ● COMPANIA ARTISTICĂ "BUCUREȘTI" S.R.L. ● Data premierei: 20 aprilie 1992 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Scenografia: Constantin Chiriacescu ● Distribuția: Tamara Buciuceanu (Vădana Altavilla), Hamdi Cerchez (Agostino Capece), Dorina Lazăr (Regina), Mihai Popescu (Don Gaspare), Adina Popescu (Giuliana), Mihai Dinvale (Tonino), Mihai Mihali (Directorul băncii).

Acum, în aceste vremuri cînd vedem apărînd zorii economiei de piață (cum frumos a spus cineva la TVR, cu gîndul, probabil, la mai vechii "zori ai comunismului"), inițiativa particulară a devenit un fapt cu care am început să ne obișnuim, pe care îl admirăm, îl invidiem, sau îl suportăm cu resemnare, după temperamentul, interesele ori punga fiecăruia. În materie de artă, însă "privatizarea"e văzută de toată lumea cu simpatie și interes, iar profesioniștilor din domeniu care se încumetă la un asemenea pas li se acordă respectul puțin speriat rezervat îndeobște temerarilor și nebunilor cu patalama ("Ce curaj, domnule! da' și ce inconștiență!"), lar dintre artiști, aceia care, în eventualitatea numită, se bucură de toate acestea - simpatie, interes și respect - la un loc, și chiar la un grad sporit de intensitate, sînt, fără îndoială, actorii. Ei care,de atîtea ori, ne-au făcut să uităm grijile zilei de mîine, ne-au răscolit sufletele, ne-au descrețit frunțile etc., etc. La acestea (și la altele asemenea) mă gîndeam, cu sarcasm crescînd, în timp ce asistam, în prima zi a "Săptămînii independenților" (patronată de UNITER), la spectacolul Companiei artistice "București" s.r.l. (director, Dorina Lazăr) cu **Jaful de la miezul nopții** de Sammy Fayad. Pentru ca atîtea vedete și atîția profesioniști respectabili (a se vedea caseta cronicii) să se adune spre a-și consuma timpul propriu și banii sponsorului într-o făcătură jalnic că - nici măcar revoltător de proastă, ci pur și simplu jenantă - trebuie într-adevăr să existe undeva (sau peste tot) o încredere oarbă în bunele sentimente ale privitorului. Ceea ce, mi-e teamă, seamănă mai mult a inconștiență decît a curaj. Dar și a altceva. Nu e vorba aici de reproșat subțirimea textului aparținînd unui (în ciuda numelui cu rezonanță arăbească) italian perfect necunoscut italienilor. Scrierea are - cul-

mea! - suficient umor de calitate pasabilă în replici spre a putea permite, la o adică, realizarea unei întocmiri scenice fără pretenții, "ușurică" dar agreabilă, în genul "destindere după o zi de muncă"; gen deloc infam, la urma urmei, și mult mai gustat decît vor să admită spiritele superioare (care se mai destind și ele, totuși, din cînd în cînd...). Este vorba, în schimb, despre lipsa de imaginație și de gust a regiei, care tratează gagurile ori "cu mînă grea", ori fără pic de sare, despre aerul încropit, tern și neglijent al scenografiei, și este vorba, din păcate, mai ales despre calitatea jocului. În general decentă, deși fără sclipire și fără bucuria pe care ar trebui să le-o dea actorilor măcar gîndul la un cîștig suplimentar, dacă nu la satisfacerea așteptărilor publicului (ehei!), interpretarea se remarcă (dar nu pozitiv) în două cazuri:Hamdi Cerchez și Tamara Buciuceanu - strîmbături și scălîmbăieli mai ceva ca la Varietățile TVR, chicote, hohote și totfelul de onomatopei de sub care nu se mai aud cuvintele, și așa mai departe. Dacă ar fi fost în cauză actori de mîna a doua sau a n-a, nimeni n-ar mai fi avut nimic de zis, și nici de scris: ce poți pretinde de la X-ulescu? Dar ca o actriță adevărată, care a creat (și nu amintesc decît asta) personajul răscolitor din **Dimineața pierdută,** să ofere priveliștea pe care am văzut-o mi se pare un lucru atît de trist încît cronica de față ar fi putut apărea la altă rubrică...

ALICE GEORGESCU

SCHIMBARE DE CHEIE

TRANSFER DE PERSONALITATE de Dumitru Solomon • TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI • Data premierei: 2 mai 1992 • Regia: Adrian Lupu • Scenografia: Ileana Huber • Distribuția: Mitică Iancu (Josef Pavlicek), George Serbina (Comisarul), Grig Dristaru (Judecătorul), Gabriel Constantinescu (Cettlicka), Veronica Păpușă (Logodnica), Dina Cocea (Menajera), Radu Jipa (Doctorul), Stelian Stancu (Subcomisarul), Aurelian Georgescu (Polițistul I), Petre Păpușă (Polițistul II), Lucia Buțurcă, Toti Cercel, Claudiu Perușco, Lică Dănilă (Cetățeni cinstiți).

O nouă montare a **Transferului de personalitate** poate părea un semn de modă dar și, de ce nu?, de glorie recuperatoare a unui text dramatic cu mare priză la real. Ar mai fi însă și seceta accentuată de piese românești care chiar știu ce și cum să spună; oricum, gestul e pîndit, vrînd-nevrînd, de primejdia confruntării cu imagini deja făcute, cu judecăți pre-judecate. E un risc con-, textual.

Într-o stagiune concepută din perspectiva raporturilor dintre libertate și limitare individuală, într-o stagiune în care se poate simți și ambiția firească a titlurilor noi, opțiunea lui Adrian Lupu pentru **Transfer**... este cu atît mai meritorie cu cît el nu are ezitări în a-și afirma viziunea foarte personală. Dac- ar fi să cedez demonului comparatist, aș zice că, stilistic, această viziune e complet opusă celei imprimate în memorie de remarcabilul spectacol al lui Victor Ioan Frunză (de la Naționalul clujean), iar această opoziție lipsită de ostentație, naturală, se dovedește foarte productivă.

Spațiul propus de Ileana Huber este reprezentat de o cușcă ce îmbracă întreaga scenă și printre gratiile căreia se ghicește un labirintic sistem de cuști similare. Pe parcursul acțiunii, modelul recluziunii se va reitera, în diverse proporții, prin utilizarea unor cuști mobile, din plasă, în care personajele sînt deplasate în funcție de nevoile situației dramatice. În final, deposedate de ființele conținute, cuștile vor încarcera conceptele, transformate în lozinci, imagine simplă care avertizează cu gravitate.

Un asemenea tip de spațiu oferă întreaga libertate de mișcare pentru o lectură regizorală de tip brechtian, lectură fluidă, aproape agitatorică. Lumea e deci un spațiu concentrațional, în care ne lăsăm orbiți cu bună-știință, pînă cînd experiența limitei ne obligă să optăm, deci să sărim peste propria umbră. Regizorul redistribuie liber replici, din care alcătuiește arii cîntate de un cor de bărbați și femei, vesel îmbrăcați în uniforme vătuite, dungate, de prizonieri-clovni. Însemnele lumii bufone sînt hipertrofiate pe toate costumele eroilor, uniformele polițiștilor au uriași nasturi roșii, ca niște mingi, hainele aparent civile ale doamnelor, ale judecătorului ori medicului se supun aceleiași tăieturi cazone în raporturi de gri și roșu; Pavlicek însuși este un soi de Charlot stacojiu. Gesturile sînt marcate, largi, rostirea sacadată, accentuată vădit, unitara sugestie de circ producînd în public un efect paradoxal, savuros, de plăcere adîncă la replică, cu totul benefic pentru text. De aici, din această construcție colorată pe contraste și urmărită strîns, concentrat, în ritmurile sale accelerate, se obține un spectacol viu, animat, corosiv, ce refuză orice alunecare în lirism și impune în forță mesajul salvării prin alienare. Nimic nu e ilustrativ, lipsește orice comentariu sonor în afara arietelor de grup despre care pomeneam mai sus (uneori însă armonia vocilor lasă de dorit). Din păcate, unicul obiect scenic, un soi de scaun-birou-instrument de anchetă sau tortură, dotat cu cinci-șase spoturi suprapuse, este executat tehnic atît de rău încît mai mult încurcă decît servește.

Firește, stilul de joc imprimat echipei este unul al accentuării semnelor, de psihologizat în bună măsură. Acest stil oferă șansa reușitei atunci cînd actorul se apropie cu credință de sensul său emblematic. Este cazul Comisarului, în vervă și cu milimetrică exactitate adus la rampă de George Serbina, al cuplului polițiștilor (Petre Păpușă și Aurelian Georgescu), sau al celuilalt cuplu, format de Menajeră și Logodnică (Dina Cocea și Veronica Păpușă). Un efect comic de bună calitate produce propunerea (regizorală și interpretativă) Doctorului, care e clapon și demențial în interpretarea lui

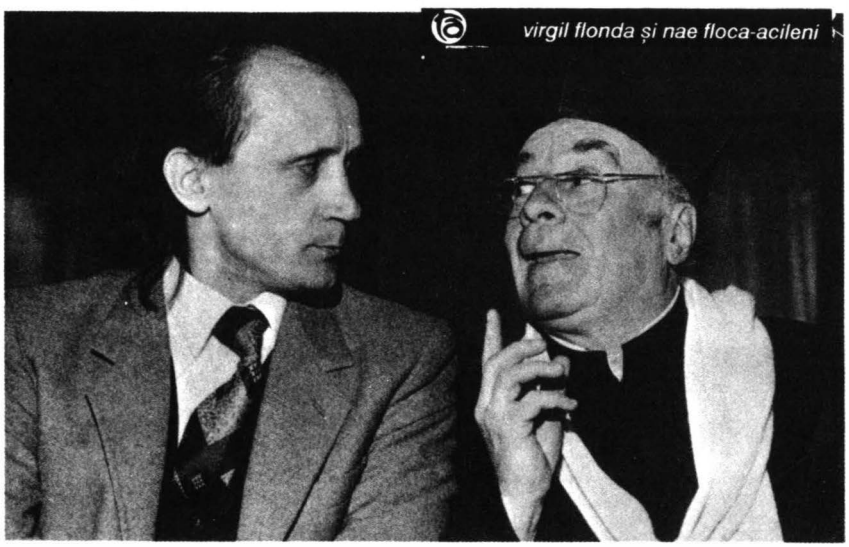
A DEMONSTRA ȘI A REPREZENTA

ARTA COMEDIEI de Eduardo De Filippo. Versiune românească de Angela Ioan și Florian Potra • TEATRUL DE STAT DIN SIBIU • Data premierei: 22 martie 1992 • Regia și scenografia: Radu Dobre Basarab • Distribuția: Virgil Flonda (Excelența-sa De Caro), Geraldina Basarab (Dr. Franci), Mihai Bica (Oreste Campese), Constantin Chiriac (Quinto Bassetti), Nae Floca-Acileni (Părinții Salveti), Diana Văcaru (Lucia Petrella), Ion Buleandră (Un muntean), Dana Talos (Soția sa), Mădălin Chiriac (Gerolamo Pica).

Deși facilă, o paralelă între mitul păsării Phoenix și avatarurile teatrului din Sibiu este inevitabilă. Ars de mai multe ori în decursul istoriei sale, acesta reîncepe să trăiască. Revenirea lui Iulian Vișa și cele două spectacole montate de domnia-sa (**Cartoteca** de Tadeusz Rózewicz și **Chang-Eng** de Goran Tungsröm) anunță un efort programatic, susținînd o politică personală care va fi, din cît se poate vedea deocamdată, benefică artei teatrale. Urmînd acestor două premiere, spectacolul cu piesa **Arta Comediei** de Eduardo De Filippo, în direcția de scenă a lui Radu Dobre Basarab, se dovedește o alegere repertorială oportună, mai ales pentru un teatru cu o trupă redusă (zece actori), care caută să-și definească formula optimă de existență.

Piesa lui De Filippo oferă șansa unui discurs spectacologic care să ilustreze potențialul teoretic al scrierii, pus în valoare, chiar la un prim nivel de receptare, de situația dramatică bine condusă. Textul evidențiază riscul marginalizării artei în favoarea urgențelor realității imediate, relevînd că iluzia, jocul, teatrul în speță sînt, dimpotrivă, componente esențiale ale realului, excluderea lor împiedicînd tocmai asumarea acelei realități imediate, percepută inițial ca prioritară. O "artă a comediei", prelungindu-se într-un joc de cuvinte și idei din ch'iar "commedia dell'arte", mergînd însă mai departe decît a sublinia farmecul ludicului, atingînd latura gravă și definitoriu umană a acestuia.

Angrenați în planul real-iluzoriu, accentuat de adăugarea - în viziunea scenică a lui Radu Dobre Basarab - a unei alte referințe, visul (căci totul se petrece în visul unui prefect "asaltat" de o trupă de actori al cărei teatru a ars), actorii se adaptează cu maximă flexibilitate rigorilor spectacolului. Jocul dintre real și imaginar, esențializat dramatic de autor, capătă însă un aspect discursiv în montare, prin punerea în ecuație sub semnul unei alte reflectări în imaginar - cea a visului. De aici și efortul de amplificare teoretică, vizibil în tot spectacolul și susținut prin semne care rup, ca intenționalitate, convenția, dar care sînt ele însele convențional-demonstrative. Incongruența dintre "a demonstra" și "a reprezenta" e vizibilă în "vignete" ca: semnale sonore care marchează intrarea și ieșirea din scenă a actorilor din piesă, proiecții de diapozitive la intrarea și ieșirea din vis etc. Toate acestea nu fac însă decît să pună în evidență ansamblul, coagulat de interpretarea actoricească într-un dinamism performant, în care diferențele de stil și modalitate de expresie se atenuează.



virgil flonda și nae floca-acileni

Radu Jipa. Mai puțin convingătoare, de această dată, compoziția lui Grig Dristaru în rolul suficient de bogat în oferte al Judecătorului, actorul părînd grăbit să se achite de o îndatorire.

Atunci cînd partiturile se încarcă de semnificații iar personajele sînt în devenire, lucrurile sînt mai greu de prins într-o schemă. Gabriel Constantinescu își umanizează cu fin control eroul atît de "pe muche" (escrocul Cetlicka), contururile comice se adîncesc treptat, topindu-se într-o dramatică înțelegere a propriei condiții; fără ostentație, actorul cheamă parcă privirea spectatorului să-i lumineze evoluția , ceea ce e, fără îndoială, un merit. În rolul central, al nefericitului negustor Josef Pavlicek, Mitică Iancu nu reușește însă să iasă din niște tipare verificate: o "naturalețe" care vine dintr-o lungă experiență îi bolovănește rostirea și îl împinge spre poze comode, contrazicînd pe de-o parte gravitatea situației scenice și pe de alta stilul general al spectacolului, care nu are nimic a face cu "firescul". Un moment de trecere, destul de lung și lipsit de cuvinte, în scena judecății, cînd "starea de agregare" sufletească a eroului se modifică brusc, a reușit să ni-l aducă înapoi, prin încărcătura lăuntrică, pe talentatul actor gălățean... însă a fost un moment și atît.

Reușita majoră a **Transferului de personalitate** montat de Adrian Lupu pe scena de la Dunăre este însă dublă: aceea de a fi schimbat "lumina" care tindea să se instăpînească asupra piesei și aceea de a ridica tonusul teatral al echipei.

MIRUNA RUNCAN

dan săndulescu,costache babii și radu negoescu

UN CAZ DE TRĂDARE

MÎȚA-N SAC de Georges Feydeau • TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV • Data premierei: 7 mai 1992 • Regia: Eugen Mercus • Scenografia: Virgil Luscov • Distribuția: Costache Babii (Pacarel), Luminița Bănaru (Marta), Dan Săndulescu (Landernau), Virginia Itta Marcu (Amandine), Elena Marcoliu (Julie), E. Mihăilă Brașoveanu (Tiburce), Radu Negoescu (Dufaussat), Marcel Brânzei (Lanoix).

Cu un Feydeau în plus sau în minus, problemele Teatrului Dramatic din Brașov tot nerezolvate rămîn. Sigur că nici nu s-ar putea rezolva printr-un singur spectacol, oricare ar fi acela. Numai că sînt spectacole care, cel puțin, indică dorința unei schimbări sau schițează un posibil (re)început de drum și sînt altele care țin parcă să te încredințeze că nu există nicăieri nici un gînd, că nimeni nu mai are nici un fel de ambiție artistică, iar statu quo-ul ilarităților ieftine e tot ce-și dorește și tot ce mai poate da teatrul respectiv în acel moment al existenței sale. Un astfel de spectacol, din a doua categorie, spectacol întristător prin lipsa ambițiilor sale, prin hazu-i căznit și surprinzătoarea decădere a condiției actorului la condiția de saltimbanc, ne este propus acum chiar de către regizorul Eugen Mercus, cel care a avut, pînă nu demult, incontestabile merite în consolidarea prestigiului artistic al scenei brașovene. De n-ar fi teama de a ne molipsi noi înșine de "înălțimea" ștachetei acestei reprezentații, am zice că l-am prins pe el însuși de astă dată cu "mîța-n sac", tocmai la piesa omonimă a lui Feydeau. Căci e greu să-ți imaginezi că pînă și Eugen Mercus nu mai are nimic altceva de făcut decît să lase burghezele personaje ale piesei să coboare la micul-dejun în pantofi și cămășoaie de noapte, cu scufe cît mai "hazlii", bizuindu-se pe "fantezia" scenografului Virgil Luscov, care nu ezită să ne ofere o paradă a prostului-gust în costume, a sărăciei de inspirație în decor și a nevolniciei profesionale în ansamblu. Iar dacă e greu de înțeles ce s-a putut întîmpla cu un regizor ca Eugen Mercus și cu un scenograf ca Virgil Luscov, ce s-a putut întîmpla cu actorii e de-a dreptul imposibil de înțeles. Am văzut al doilea spectacol, cu vreo 150 - 200 de elevi, într-o sală de 750 de locuri. Mulți dintre ei veneau acum pentru poate prima oară la teatru. Și se comportau ca la bîlci, pentru că, de fapt, așa ceva li se oferea de pe scenă. Cui să-i mai fi spus eu, atunci, ce mare actor e Costache Babii ori ce roluri au făcut, la viața lor, Dan Săndulescu sau Virginia Itta Marcu? Aș fi fost pur și simplu caraghios. Doar vedeam, împreună, aceleași grimase, același răsfăț al prostului-gust, sub faldurile căruia dispăruseră ca prin farmec valoroșii actori pe care-i știam de 10, de 15 sau de 25 de ani.

Menirea criticului nu e totuși aceea de a-i acuza pe actori. Dar cine l-ar putea împiedica să nu se simtă uneori trădat, tocmai în dragostea și stima cu care a scris despre ei ani la rînd?

VICTOR PARHON

Virgil Flonda construiește cu abilitate un om politic care echilibrează aroganța și panica, disprețul și simpatia, răceala și furia, tăios și derutant, plin de nerv și autoritar-temător, nu întotdeauna susținut de Mihai Bica (Oreste Campese), care ratează momentele de tensiune dramatică, jucînd mai degrabă o angoasă personală decît tulburarea interioară a artistului marcat de multivalența întrebărilor și nu de certitudinea răspunsurilor. Exactă și fermă, Geraldina Basarab își stăpînește cu lejeritate partitura, subtilă nu mai mult decît e strict necesar, detaliind cu acuratețe decupajele onirice. Diana Văcaru gradează scurt și penetrant modulațiile unui caracter la limita dintre normalitatea bîntuită de remușcări și isteria semiparanoică a vinovăției nedovedite, dar recunoscute public. Deși într-un rol episodic, Dana Taloș abordează, cu metodă și stăpînire de sine, o variantă oripilantă a mamei denaturate, lovită de propria ei monstruozitate. Întruchipînd un preot catolic meschin și generos, frivol și respectuos, Nae Floca Acileni atinge verosimilul cu o ușoară desuetudine, care se absoarbe plăcut în nota generală a personajului. Constantin Chiriac, în rolul unui mediocru medic de țară a cărui suficiență îi dictează reacțiile, șarjează latura cabotină a personajului, trecînd peste nuanțe cu nonșalanță lipsită de umor.

ALINA CADARIU

Dr. Manfred Beilharz și Tankred Dorst cu președintele Richard von Weizsäcker

BONN, CAPITALA TEATRULUI EUROPEAN

*Pînă de curînd capitală a Germaniei, Bonn e un oraș mic liniștit, cu aer patriarhal (asta, și pentru că a scăpat aproape intact din bombardamentele de la sfîrșitul războiului și, deci, clădirile noi sînt foarte puține). Bad Godesberg e o localitate satelit a Bonn-ului (precum este, față de București, Snagovul și, ca și acesta, loc de odihnă și cură), încă mai mică, mai liniștită, mai patriarhală. Aici se află însă, destul de surprinzător, teatrul municipal - Bonner Schauspiel, inițiator și organizator al primului festival european de dramaturgie contemporană. Trei persoane au fost, de fapt, cele care au alcătuit "creierul", dar și "brațele" acestui proiect cultural de amploare într-adevăr continentală: directorul teatrului, dr. Manfred Beilharz, exuberant, veșnic în mișcare, vorbind, concomitent parcă, nemțește, englezește și franțuzește și lansînd, spontan, invitații "la o gustare, în grădina lui" tuturor celor de față (niciodată mai puțin de 30, oaspeți din străinătate, dar și oameni din teatru!), Rainer Mennicken, consilier personal al directorului și unul dintre secretarii literari ai teatrului (mai sînt încă trei, la o trupă stabilă de 35 de actori!), mereu calm, atent și surîzător, în ciuda faptului că toate problemele organizatorice (cazare și transport, rețineri de bilete și modificări de rețineri de bilete etc., etc. - pentru zecile de invitați) intrau în sarcina lui, și Tankred Dorst, personalitate ilustră a culturii germane, dramaturg și poet, regizor de teatru și film, om de o extraordinară căldură și delicatețe (pe care cititorii noștri l-au putut cunoaște mai bine, sperăm, din interviul publicat în "Teatrul azi" nr.3/92). Datorită lor, la Bonn au putut fi văzute, timp de 11 zile (18-28 iunie), spectacole cu "Noi piese din Europa", după cum menționează genericul Bienalei, calificată de ziarele germane drept "cel mai important eveniment cultural european" al începutului verii. Trebuie să adăugăm însă că vocile jubilante s-au făcut auzite după ce alte voci (ori, cine știe, poate aceleași - se mai întîmplă...) lansaseră, tot în presă, interogații retorice nu lipsite de perfidie: ce nevoie are Germania de încă un festival de teatru (e drept, aici există foarte multe, naționale și internaționale), mai ales acum, cînd bugetul afectat culturii a fost întrucîtva redus? (Să nu se bucure autoritățile noastre de resort: "redus", în Germania, nu înseamnă "practic desființat", ca în România!) Dar, și la acest capitol, organizatorii au avut de ce să se mîndrească: Bienala, subvenționată de administrația landului Renania de Nord-Westfalia, de Ministerul de Interne, de Secția culturală a Departamentului de externe și de Comisia Asociațiilor Europene ("Kaleidoscop"), a costat sub două milioane de mărci, sumele "înghițite" de festivalurile asemănătoare depășind, îndeobște, trei milioane... În plus, reuniunea a reprezentat, pentru Bonn, și un cîștig de alt ordin, căci, pierzîndu-și prerogativele politice o dată cu pierderea calității de capitală a Germaniei (decizie parlamentară îndelung controversată și încă dezaprobată prin săptămînale demonstrații de protest), orașul încearcă să obțină cel puțin demnitatea de capitală culturală. Or, Bienala a însemnat un argument deloc neglijabil în acest sens, fapt dovedit și de plasarea ei sub patronajul președintelui federal Richard von Weizsäcker, care a și asistat la spectacolul de inaugurare. Mai mult, în zilele festivalului, micul Bonn străbătut de marele Rin a devenit o veritabilă capitală a culturii europene, dat fiind că s-au adunat aici ansambluri teatrale și personalități din aproape toate țările continentului. Au participat nu numai spectacolele selecționate la recomandarea dramaturgului-"naș" din fiecare țară (vă reamintim că, pentru România, acesta a fost Dumitru Solomon, redactorul șef al revistei noastre), ci și foarte mulți dintre "nașii" înșiși, care au dezbătut într-un simpozion de două zile inițiat de Centrul german al Institutului Internațional de Teatru (președinte, dr. Frieder Weber, director artistic al Teatrului din Bonn) - tema "Ce scriu dramaturgii de azi pentru teatrul de azi". Țara noastră a fost, așadar, bine reprezentată la Bienală: un spectacol (**Angajare de clovn** de Matei Vișniec, Teatrul Levant, regia: Nicolae Scarlat), doi dramaturgi (autorul piesei și "nașul" selecționer) și un critic (printre foarte puțini sosiți - de ce oare? - acolo). În total au fost arătate publicului șaptesprezece montări (majoritatea, în două reprezentații) din cincisprezece țări. Dintre acestea n-am putut vedea, din pricina orarului - spectacolele începeau de regulă la 19.30 sau 20.00 și se desfășurau uneori în paralel, în patru săli diferite - "decît" paisprezece. Le voi comenta succint.*

Festivalul s-a deschis cu două reprezentații jucate simultan. Am ales-o pe aceea a celebrului ansamblu moscovit MHAT, cu piesa **Camera întunecată** *de Ludmila Petruşevskaia, autoare lansată (și) pe scenele occidentale o dată cu intrarea fostei Uniuni Sovietice sub semnul "glasnost"-ului. Spectacolul, găzduit la ceea ce se numește Halle Beuel (o excelentă sală de teatru amenajată într-o uzină scoasă din uz dintr-un cartier mărginaș al Bonn-ului), mi s-a părut însă dezamăgitor. Mai întîi, textul nu e o piesă propriu-zisă, ci o alăturare - pe ideea "viața cotidiană a oamenilor simpli în*

Max von Sydow și Margaretha Krook în "Și dă-ne noua umbrele" de Lars Norén

Rainer Mennicken

vremea comunismului" - a cîtorva episoade dramatice, interesante ca informație în sine, dar prea puțin prelucrate artistic. La rîndul său, montarea semnată de Roza Sirota și Igor Vlasov se menține în datele realismului scenic plat, iar nesfîrșitele discuții dintre cîte două personaje sînt expuse la un nivel actoricesc onorabil, dar întru nimic impresionant, așa cum renumele trupei ne îndreptățea să așteptăm. Regretul a fost cu atît mai mare cu cît preferința acordată MHAT-ului ne-a împiedicat să vedem celălalt spectacol rusesc invitat (caz unic - toate celelalte țări au venit cu o singură trupă...): **Lustruit, brunet** *de Dani Gink (23 de ani, mezinul festivalului), jucat de actorii Teatrului "Stanislavski" din Moscova și avîndu-l ca vedetă pe Piotr Mamonov, rock-star cunoscut de multă lume din filmul "Taxi blues"; pare-se că montarea merita... Al doilea spectacol inaugural al Bienalei (primul, de fapt, pe lista oficială) a fost* **Și dă-ne nouă umbrele** *de Lars Norén, la Teatrul Dramatic Regal din Stockholm, o piesă despre cei din urmă ani ai vieții lui Eugene O'Neill și despre iadul casnic pe care l-a traversat dramaturgul alături de ultima lui soție, Carlotta. Montarea, durînd în versiunea inițială peste șase ore, redusă acum la trei ore și ceva, se înscrie tot în perimetrul realismului... dar ce realism! Toate nuanțele psihologiei personajelor, toate umbrele și luminile relațiilor dintre ele, toate semitonurile conversațiilor de extremă violență și tandrețe dintre scriitor și soția și fiii săi trec rampa, ținînd mereu trează atenția unor spectatori cărora li se oferă doar minime "acțiuni scenice". În fruntea distribuției - Max von Sydow, mai fascinant, parcă, pe scenă, decît îl știam de pe ecran. La întrebarea pe care i-o pun a doua zi cînd, la prînz, stau vizavi de el (și greu îmi vine să cred că e adevărat!), îmi răspunde, de altfel, că dintotdeauna i-a plăcut mai mult să lucreze în teatru. În spectacol, alături de el, trei foarte buni actori și o formidabilă actriță, Margaretha Krook. A urmat Teatr Studio din Varșovia cu* **Orașul numără nasuri de cîini**, *spectacol "de autor" în care Jerzy Grzegorzewski semnează atît textul (minimal - nici nu va fi tradus la casă și compus din citate - cît și regia și scenografia. O reprezentație complexă și "totală" - se literare: Cehov, Joyce etc.), cît și regia și scenografia. O reprezentație complexă și "totală" - se recită, se cîntă, se schițează mișcări coregrafice -, urmărind să evoce coșmarul trăit de polonezi sub regimul legii marțiale; totul e frumos dar, mi se pare mie, cam rece. Ori să fi fost de vină emoția cu care așteptăm primul spectacol al Levantului, jucat în aceeași seară, la ora 22, într-o mică sală (circa 80 de locuri) de tip "studio"? Emoția sfîrșește, după o oră și un sfert, într-o imensă bucurie: asistența aplaudă frenetic, ovaționează, bate din picioare (așa fac spectatorii germani cînd le place foarte mult ce văd pe scenă)! Este, fără nici o exagerare, unul dintre cele mai evidente succese ale Bienalei. Dramaturgul Matei Vișniec, regizorul Nicolae Scarlat, actorii Valentin Uritescu, Alexandru Bintea și Mitică Popescu, directoarea Valeria Seciu radiază. Au trecut, de altminteri, prin emoții mari: o defecțiune tehnică (în Germania! sau să ne fi urmărit fatalitatea românească?) a riscat să compromită una din scenele-cheie ale montării. Din fericire, totul a trecut cu bine, iar textul (în buna traducere germană a lui Ferdinand Leopold și în expresiva lectură la cască a Mihaelei Marinescu - mai țineți minte filmul "Întoarcerea lui Magellan"?) este socotit de gazde singurul din festival interesant și pentru teatrele de acolo: Tankred Dorst avea să-i trimită, de altfel, lui Vișniec propriul său agent literar. Și cred că știți ce înseamnă, mai ales în Occident, un asemenea gest... A doua zi, succesul este și mai mare. În sala arhiplină, Liviu Ciulei, venit special de la Köln să vadă spectacolul, va sta în picioare. Dacă programarea sălilor n-ar fi fostatît de strictă (și respectarea programării, atît de riguroasă - poate mai învățăm și noi cîte ceva...), Levantul ar fi avut amatori pentru încă vreo două reprezentații. Alături de noi d-lDorst care, împreună cu fermecătoarea lui soție și colaboratoare, Ursula Ehler, a văzut* **Angajare de clovn**, *în ianuarie, la București, într-un spațiu improvizat și complet neîncălzit, rîde amintindu-și cît a tremurat atunci: "dar știam eu că o să le placă tuturor!".*

Despre celelalte spectacole în numărul viitor.

ALICE GEORGESCU

LA TÎRG

Desfășurarea primului Tîrg internațional al cărții de la București (11-14 iunie) a permis cîteva observații cel puțin surprinzătoare. Una dintre ele ține de incredibila etalare a forțelor editoriale românești. Ministerul culturii, în deschiderea Tîrgului, menționa participarea a 500 de edituri (dintre care 126 românești, de stat și particulare) din 21 de țări. Organizat de Ministerul Culturii și Avencourt Exhibitions Ltd., Tîrgul de la București, dacă a pus la încercare finanțele și "puterea" de cumpărare a fiecăruia, a arătat și cum există cultura română la vreme de criză economică: vederea miilor de titluri te lasă perplex, ori e criză, ori nu.

Nu se pot semnala, în privința teatrului, prea multe noutăți. Un eveniment îl reprezintă, însă, în mod sigur, apariția, la "Humanitas", a *Notelor și contranotelor* de Eugen Ionescu, dar și, reunită sub semnătura aceluiași autor, publicistica sa românească (anii 1930-1937).

M.P.

MANIFESTĂRI TEATRALE PATRONATE DE MINISTERUL CULTURII

septembrie-decembrie 1992

FESTIVALUL NATIONAL "I.L.CARAGIALE", Bucuresti, 7-15 noiembrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Inspectoratul pentru cultură al Municipiului Bucuresti
Contacte: Piata Presei Libere nr.1, cod 71341; telefon: 597195
fax: 12828; telex 10620

SĂPTĂMINA TEATRELOR DE PĂPUSI (ediția a XII-a), Constanța, 28 septembrie 4 octombrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de păpusi din Constanța, Inspectoratul pentru cultură Constanta
Director artistic: Mona Chirilă
Contacte: Constanța, telefon: 916/11744; 15268

ANIVERSAREA A 30 DE ANI DE LA ÎNFIINTAREA SECTIEI ROMANE A TEATRULUI NAȚIONAL DIN TÎRGU MURES, 26-30 octombrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul National din Tîrgu Mureș.
Cohtacte: Tîrgu Mureș, Piața Teatrului nr. 1, telefon: 954/14835

GALA COMEDIEI, Galați, 26-31 octombrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul Dramatic Galați, Inspectoratul pentru cultură Galati
Director artistic: Adrian Lupu
Contacte: Galati, str. Domnească nr.59, cod 6200; telefon: 934/12745

FESTIVALUL DE TEATRU DE PĂPUSI, MĂSTI, MARIONETE "EUROMARIONETE", Arad, 1-5 decembrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de păpusi Arad, Inspectoratul pentru cultură Arad
Director artistic: Cristian Calmacam
Contacte: Arad, str. Episcopiei nr.5, cod 2900; telefon: 966/12974

BICENTENARUL ÎNFIINȚĂRII TEATRULUI STABIL ÎN LIMBA MAGHIARĂ, Cluj- Napoca, 7-17 decembrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca
Contacte: Cluj, str. Emil Isac nr. 26, cod 4300, telefon: 95/182727; 182976

ianuarie-decembrie 1993

GALA DRAMATURGIEI CONTEMPORANE, Timisoara, martie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul National Timisoara
Contacte: Timisoara, str. Mărășești nr.2, telefon: 961/34638, 34814, 34643

REUNIUNEA TEATRELOR DE STUDIO, Pitești, martie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul "A.Davila" Pitești, Inspectoratul pentru cultură Arges
Contacte: Pitesti str. Victoriei nr.9, cod 0300, telefon: 976/24044

GALA INTERNAȚIONALĂ A RECITALURILOR PĂPUSARESTI, Botosani, martie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de păpusi "Vasilache" din Botoșani, Inspectoratul pentru cultură Botosani
Contacte: Botosani, str. Victoriei nr. 5, cod 6800, telefon: 985/14354

FESTIVALUL EUROPEAN AL SCOLILOR DE TEATRU (prima ediție), Tîrgu Mureș, martie-aprilie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul National din Tîrgu Mures, Academia de teatru
Cohtacte: Tîrgu Mureș, Piața Teatrului nr.1, telefon: 954/14835, fax 14835

FESTIVALUL TEATRULUI CONTEMPORAN, Brasov, aprilie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul Dramatic Brașov, Inspectoratul pentru cultură Brasov
Contacte: Brasov, str. Zona Teatrului nr.1, telefon: 921/18850

COLOCVIUL TEATRAL AL MINORITĂȚILOR, Sfîntu Gheorghe, aprilie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de Stat din Sfîntu Gheorghe (secția maghiară), Inspectoratul pentru cultură Covasna
Contacte: Sfîntu Gheorghe, Piața Libertății nr.1, telefon: 923/13886

SĂPTĂMINA TEATRULUI SCURT, Oradea, aprilie-mai
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de Stat Oradea, Inspectoratul pentru cultură Bihor
Contacte: Oradea, Piața Teatrului nr.1, telefon: 991/30885

FESTIVALUL INTERNATIONAL "O LUME PENTRU TOTI, O LUME PENTRU FIECARE", Piatra Neamț, mai
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Inspectoratul pentru cultură Neamt
Contacte: Piatra Neamț, Piata Stefan cel Mare nr.1, cod 5600, telefon: 936/11472; fax: 17159

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL "TEATRU-IMAGINE", Satu Mare, mai
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul de Nord Satu Mare, Inspectoratul pentru cultură Satu Mare
Contacte: Satu Mare, str. Horea nr.3, telefon: 997/15876, 11337
fax 15683, 17069

FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU DE PAPUSI, MARIONETE, ANIMATIE, Bucuresti, iunie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul "Țăndarică", Inspectoratul pentru cultură al municipiului Bucuresti
Contacte: str. Eremia Grigorescu nr.17, telefon: 153288

SĂPTĂMINA TEATRULUI DE GEST, București, iunie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul "Masca"
Contacte: telefon 597195, fax 128281

GALA TINERILOR ACTORI, Costinești, iunie-iulie
Organizatori: Ministerul Culturii, Ministerul Tineretului si Sportului, Compania de turism pentru tineret
Contacte: Agentia de publicitate a CCT-SA ACTIV CLUB, str. George Enescu nr.21, sector 1, Bucuresti, telefon: 144761, fax 121607

FESTIVALUL NAȚIONAL "I.L.CARAGIALE", Bucuresti, noiembrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Inspectoratul pentru cultură Bucuresti
Contacte: Piata Presei Libere nr.1, București, cod 71341, telefon: 597195, fax 128281

SĂPTĂMINA TEATRELOR NAȚIONALE, Cluj-Napoca, decembrie
Organizatori: Ministerul Culturii, Teatrul National Cluj
Cohtacte: Cluj, Piața Ștefan cel Mare nr. 24, telefon: 95/111799

a. grand

MARIAN POPESCU

IMATURITATEA CA STARE DE SPIRIT

IVONA. Conspirația care începe să se țeasă la curtea Burgundiei, în piesa lui Gombrowicz (*Ivona, principesa Burgundiei*), odată cu apariția Ivonei, este stupefiantă. Autorul își descrie astfel personajul: "Ivona este apatică, anemică, timidă, înspăimîntată și plictisitoare. Din prima clipă prințul n-o poate suferi, îl enervează foarte tare; dar, în același timp, nu poate suporta să se vadă constrîns să o deteste pe nefericita Ivona. Și atunci izbucnește în el o revoltă contra legilor naturii care comandă tinerilor să nu se îndrăgostească decît de tinere seducătoare. «N-o să mă supun acestor legi și o s-o iubesc». El desfide o lege a naturii și se logodește cu Ivona."

Apariția Ivonei la curte în noua calitate stîrnește o conspirație a monștrilor: fiecare visează în secret s-o ucidă. Pentru că ea nu face decît să apară, mută, lălîie, străină de toți și de toate. Ea. Bizantinismul curții nu poate suporta asemenea "afront". Iar ea nu face realmente nimic. E un drept al ei de a exista așa cum este, dar acest drept devine foarte supărător. Acest Conținut, secret tocmai pentru că nu-și revelă Forma, vine într-un antagonism structural cu o Curte unde Forma ascunde demult Conținutul. Cînd toți au acceptat Forma (care i-a deformat), lipsa Formei la celălalt devine primejdioasă. Oricine nu-și asumă Forma este automat suspect. Domeniul libertății se termină la granița Formei - sugerează această situație dramatică. Care este și una a Bizanțului de după Bizanț. Drumul de la exilul colectiv la împărăția exilului interior trece prin tragedia Ivonei. Un drum al sacrificiului. O șansă a umanului, atît de frecvent ratată sau mai degrabă evitată. Din imprudență sau din calcul? Sau din imaturitate ca elementară supraviețuire?

LULU. A durat surprinzător de mult pînă cînd Wedekind a terminat, în 1913, piesa *Lulu*. Cunoscînd mai multe variante, piesa avea să fie violent interzisă de nazism care a considerat-o drept exemplu de propagare a corupției și decadenței în literatură. Începută în 1892, ea îl preocupă pe scriitor într-un context socio-politic cum nu se poate mai advers subiectului: exigența libertății nu poate ocoli problema sexualității umane, credea Wedekind, conștient că libertatea totală echivala cu distrugerea societății burgheze.

Numele eroinei provine dintr-un episod biografic: Wedekind o va întîlni la Paris, într-un salon literar, pe răpitoarea Lou Salomé, cea care zăpăcise Europa intelectuală prin sensibilitatea și inteligența leșite din comun. Această rusoaică, deci, îl farmecă și pe Wedekind care, după o discuție prelungită peste miezul nopții în acea împrejurare mondenă, o invită în camera sa. "Concluzia" se lasă, însă, în zadar așteptată: farmecul lui Wedekind nu face impresie asupra emancipatei femei, drept care abandonează și, a doua zi, se prezintă, în ținută de mare ocazie, cu un buchet de flori, la ușa femeii pentru a-și prezenta scuzele. Wedekind își va boteza ironic personajul din piesă: căci Lulu este un demon al sexualității. S-ar zice că este vorba de o eroare de apreciere: un om inteligent, un bărbat, l-a considerat pe celălalt, cealaltă, dintr-un punct de vedere care s-a dovedit a fi eronat. Consecința, însă, este surprinzătoare pentru Wedekind, care mai întîlnise frumuseți răpitoare. Aceasta, însă, era, de departe, cea mai inteligentă. A vrut, cînd și-a numit personajul, să se "răzbune" sau este pur și simplu un efect de "ecou" necontrolat ieșit din imersiune?

DAMELE ȘI PEDEAPSA CU MOARTEA. În aparență, Lache și Mache, din *O lacună...*, sînt ca două paralele care se vor întîlni la infinit. Caragiale scrie de la început că liniile lor de direcție sînt diferite chiar dacă sosirea trebuie să fie aceeași. Interesant este că direcțiile sînt date de dragoste și politică. Prima îl împinge, îl mînă furtunos pe Mache la masă, unde sînt așteptați de familia lui Lache: aici, sora soției lui Lache, logodnica lui Mache, îl (îl ?) așteaptă. A doua îl tachinează strașnic pe Lache, deja familist, în drumul său spre "Ithaca": știind că Penelopa e pe insula conjugală, nu are nici o grijă. Timpul său nu este același cu timpul înfriguratului îndrăgostit Mache. El e conștient că nu trebuie să întîrzie, Penelopa sa e încă stagiară în odiseea acestei după-amieze bucureștene, ea nu știe de cît de dificilă este navigația lui Ulise al său, nu știe că ei, fatalmente, a ajuns cu nava în mijlocul sirenelor, și sînt multe berăriile, cafenelele și birturile! În fiecare din acestea cîte un mini-parlament român își desfășoară lucrările privind o decizie judecătorească. Lache nu este de acord! El constată cu regret că "n-avem pedeapsa cu moartea". Aceasta este *punctul* său. Dar *contrapunctul* lui Mache este acesta: "Lasă, monșer; ai mai repede, că e tîrziu; să nu ne aștepte damele!".

Teribilă trebuie să fie sfîșierea lăuntrică a lui Mache: formal, este un "modern", știe că la masă, unde îl așteaptă Penelopa sa, trebuie să fie, ca omul civilizat, la timp, cu flori și bomboane. Extraordinar de bine trebuie să se simtă Lache cînd își susține, la bere, teoria. E un "barbar". Damele așteaptă, dar: "la lasă- mă, monșer! dumneata nu vezi ce absurdități susțin dumnealor... Cum?... Care va să zică să intri dumneata în casă la mine cu pumnalul, cu toporul, cu conspirații, cu comploturi și asasinaturi, și eu să stau cu mîinile în șoiduri și, în loc să te iau de urechi ca pe un măgar, și să-ți zic: 'destul! pîn-aici! nu-ți permit mai mult în țara mea!' - eu, nu! eu să viu pentru ca să-ți zic: 'bravo! bine faci! să mai poftești și altădată...' Să mă ierți!"

Încrezător în steaua lui, Mache își va atinge ținta: logodnica sa îl va primi și îi va cînta la plan o "bucată" nouă: "Stella confidente". Un echilibru nervos precar, o debilitate accentuată l-ar fi putut face pe Mache, exasperat, să împlinească dezideratul justițiar "barbar" al prietenului său, Lache? Dacă ar fi intrat el în casa amicului cu... toporul? ■

BETIA DE

CUVINTE

ALICE GEORGESCU

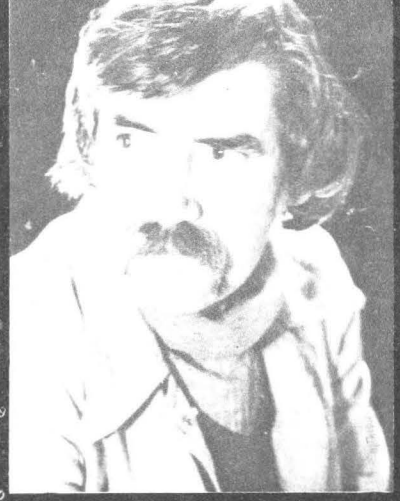
„NIJ TRAGI' NIJ COMI'"

Au trecut mai bine de doi ani de cînd, în rubrica de față încercăm să atragem atenția asupra feluritelor distorsiuni la care e supusă limba română vorbită și scrisă. Ne-am ocupat în mod special, firește, de teatru, nu numai pentru că acesta este profilul revistei noastre, dar și pentru că mai credem încă - în pofida realității ce ne dezminte constant - că scena are, printre altele, și **obligația de a impune** o limbă corectă și curată, că teatrul **trebuie** să fie, altfel spus, și o instituție **educativă.** Am subliniat cu bună-știință aceste cuvinte - ce groaznic sună ele! -, sperînd să provocăm (așa, măcar) o mișcare de reacție din partea eventualilor cititori "din domeniu". Poate că asemenea somații, ce atentează, nu?, la prețioasa libertate de expresie garantată prin Constituție, vor ofensa mîndria și setea de independență înnăscute ale oricărui român (iar din acest punct de vedere, artiștii scenei sînt români la pătrat), iscînd vreo replică tăioasă și bine simțită: "la mai... s!ăbește-mă (să zicem), iar începeți cu interdicții și constrîngeri? N-am suferit destul în timpul dictaturii (desigur), cînd n-aveam voie să spun ce vreau și cum vreau? Acum e democrație! la mai du-te... (să zicem) la plimbare!"". Și, într-adevăr, ce am putea răspunde la asta? Că tocmai acum, cînd toți sînt ocupați să aleagă, să fie aleși și să se aleagă cu ceva, că tocmai acum, cînd oamenii "de rînd" se întreabă ce vor mînca mîine, că tocmai acum, cînd atît de mulți vorbesc (la radio și la televiziune) și scriu (la gazetă) mai prompt decît gîndesc, că tocmai acum, așadar, și tocmai din aceste motive trebuie ca acelora ce intră într-o sală de teatru să li se ofere (vorba vine, căci nu e pe gratis) minimul privilegiu de a-și auzi propria limbă folosită corect? La o astfel de replică am risca să ni se rîdă în nas...Și-atunci?

Oare această rubrică are, de fapt, vreun rost? Servește ea cuiva sau la ceva?

Am semnalat, în timp, îngrijorătoarea frecvență a utilizării, în vorbirea "de toate zilele", dar și la televiziune (unde există o emisiune săptămînală consacrată limbii române!),a construcțiilor de tipul "omul care l-am văzut" și ne-am exprimat temerea că în curînd ele vor pătrunde și în limbajul scenei. Rezultatul? Chiar astas-aîntîmplat! Am deplîns dicțiunea (iar nu dicția- consultați... dicționarele) defectuoasă a unor actori, absolvenți, toți, ai institutului de specialitate. Rezultatul? Zilele trecute am ascultat cu groază un tînăr actor debitîndu-și textul cam așa: "ce s-antîmpla' ultima datăcîn' am fosla ei nu erea nij tragi' nij comi'. Toz ereau tulburați"! Ne-am permis să pătrundem și în teritorii străine, făcînd haz de traducerea fantezistă (de fapt, ăsta e un compliment) a filmelor la TVR. Rezultatul? Nu e multă vreme de cînd, la filmul francuzesc **Marele Meaulnes,** expresia des uzitată "il s'est sauvé" (= a fugit, a șters-o, a plecat, s-a dus etc.) a fost tălmăcită în românește "s-a salvat"! (Și sîntem nație "francofonă", vezi Doamne!). Am mustrat în nenumărate rînduri diverse publicații pentru faptul că le permiteau să scrie despre teatru unor persoane lipsite de calificarea ori, mai rău, de aptitudinea necesară acestei îndeletniciri. Rezultatul? Luna trecută, în "Adevărul", a apărut o cronică în care cineva punea meritul distribuirii inspirate a unui anume actor într-un anume rol pe seama...scenografului! În fine, ne-am atras activa lipsă de simpatie a unor confrați, extrăgînd din operele lor și comentînd ironic formulări aberante gramatical, erori de informație, nume greșit ortografiate etc Rezultatul? Chiar în revista "Teatrul azi" se pot întîlni cam în fiecare număr, invenții lingvistice abracadabrante, știri asupra cărora trebuie să se revină cu erate, greșeli cu duiumul! Concluzia? Probabil că ar fi mai bine să ne vedem de treabă, adică de propriile "materiale" care, la urma urmei, nu sînt deloc fără reproș. Simplu!

Dar Brutus este oare un personaj simpatic? ■



MOARTEA UNUI ARTIST

MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ

să-i fie somnul lin...

În săptămîna patimilor domnului nostru Isus Cristos, a plecat dintre noi, întru veșnicie, actorul de real talent și autentică vocație artistică, Mihai Bălaș-Jujucă. A slujit cu credință și devotament scena brașoveană, înnobilînd-o prin autenticitatea artei sale, iar personajele pe care le-a creat s-au relîefat artistic distinct și pregnant. A fost un actor special, înzestrat cu un farmec cuceritor.

Că viața lui n-a fost un rai liniștit, asta o știm cu toții. Că sufletul lui a fost într-un permanent zbucium, că viața i-a purtat pașii pe căi presărate cu spini, știm și asta. Dar nimeni nu poate contesta caratele de noblețe ale sufletului său, nu întotdeauna bine înțeles.

Jujucă a avut un destin nu prea fericit și dacă în cea din urmă perioadă a fost doborît de viață, poate că propria-i vină se împletește cu vina și responsabilitatea celor din jurul său. În ceasurile cele mai grele nici noi, colegii săi, nu i-am întins mîna de ajutor de care avea, poate, atîta nevoie. E greu să împărțim cu claritate responsabilitățile, cînd e vorba de destinul unui om. Așa a fost să fie...

Mihai Bălaș-Jujucă s-a născut la 12 martie 1942 la Ciorăști-jud. Vrancea într-o familie de oameni modești și cumsecade. A absolvit școala profesională la Brașov, a fost muncitor și a urmat cursurile serale ale Liceului Unirea din Brașov. Între anii 1963- 1966 este student la I.A.T.C. "I.L.Caragiale" București, clasa profesorului Radu Beligan. Este repartizat la Teatrul Dramatic din Brașov, pe scena căruia debutează cu Viki din *Simple coincidențe* de Paul Everac.

Nu va părăsi teatrul brașovean pînă în 1991, cînd o boală incurabilă pune stăpînire definitiv pe trupul său greu încercat de o patimă neiertătoare, obligîndu-l să se retragă la pensie.

Un sfert de secol a slujit cu pasiune și dăruire scena brașoveană, cucerindu-și, într-o anumită perioadă a activității, un loc fruntaș în colectivul de actori brașoveni, creînd personaje memorabile, cum au fost: Karpov în *Colegii* de Aximov și Stabovoi (1967), Modigliani în *Coloana infinită* de Angela Piatti (1969), Ion în *Acești îngeri triști* de D.R.Popescu (1970), Cornel în *Tango la Nisa* de M.R.Iacoban (1971), Sfîntul în *Doi pe cal, unul pe măgar* de Oldrich Danek, Negrul în *Maria și copiii ei* de Osvaldo Dragun (1976) (ultimele două roluri jucîndu-le și-n turneul teatrului în Germania, în 1979) sau Patrocle în *Troilus și Cresida* (1982). Dar poate cel mai izbutit rol pe care l-a întruchipat Jujucă în cariera sa, personaj de un tragism tulburător, a fost Ulă din *Mormîntul călărețului avar* de D.R.Popescu (1980).

Mihai Bălaș-Jujucă a fost un actor dotat cu toate calitățile necesare scenei. Viața i-a jucat un renghi, silindu-l să părăsească, în plină maturitate, arta teatrală. A fost un moment greu, dureros, căruia Jujucă nu i-a putut supraviețui, căci pasiunea vieții sale a fost teatrul. S-a stins din viață prea devreme, cu nostalgia scenei și-a reflectoarelor în suflet, tînjind după ceea ce iremediabil pierduse. S-a stins astfel, răpus de o boală care nu iartă, poate ultimul boem al teatrului românesc. A plecat dintr-o lume din ce în ce mai dură și, cu certitudine, din ce în ce mai lipsită de poezie...

Să-i fie somnul lin...

■ **DIMITRIE ROMAN**

ÎNVĂȚĂMÎNTUL PARTICULAR DE TEATRU
CINE E EL ȘI CE VREA EL?

În urmă cu doi ani, atunci cînd societatea românească (ori măcar o parte a ei) se afla în plin romantism revoluționar și rostea cu ingenuă voluptate cuvinte și sintagme "noi" cum ar fi **economie de piață, schimbarea vechilor structuri, privatizare** ș.a.m.d., atunci cînd grație legii 54 au apărut primele "întreprinderi mici" nu toți întreprinzătorii (alt cuvînt al momentului) s-au lansat în boutique-uri și consignații, nu toate inițiativele au vizat firme de import-export, taxiuri și pîine turcească. Unii dintre ei (curat romantism revoluționar!) s-au gîndit la " schimbul nostru de mîine" și prevalîndu-se de o prevedere a aceleiași legi 54, referitoare la posibilitatea ca întreprinderile mici să-și organizeze și "servicii" în domeniul învățămîntului, au înființat școli. Adică au pus bazele **învățămîntului superior particular în România**. Inclusiv ale învățămîntului de artă.

Cea dintîi, în martie 1990, a fost Universitatea ecologică condusă de Dolfi Drimer, universitate ce cuprindea și o secție (o facultate) de teatru. Claselor de actorie, teatru și music hall, li s-au adăugat în anul următor clase de regie și coregrafie. Pregătirea în domeniul teatrului a fost completată cu pregătire în domeniul filmului (regie, operatorie).În 1990, exista o singură facultate de teatru, în prezent sînt patru, Universității ecologice alăturîndu-i-se Hyperion, Pygmalion, și Universitatea "Titu Maiorescu". Înseamnă că lucrările au pornit, că merg bine. Nu însă fără greutăți, fără opinteli, fără unele îngrijorări privind viitorul, inerente începutului, cum obișnuim să spunem, acordîndu-ne astfel șansa optimismului.

Am discutat cu mai mulți dintre profesori, cadre de coordonare administrativă, studenți ai acestor noi instituții de învățămînt artistic, am fost pe rînd, încrezători și circumspecți, plini de nădejde sau ușor îngrijorați. Din toate convorbirile, vom încerca să punem "cap la cap" observațiile, posibilele concluzii cu valoare de generalizare. Deci ce-am înțeles noi că se înțelege în prezent despre ceea ce se înțelege prin învățămînt particular de teatru. Mai întîi:

STATUTUL

După cum aminteam, cadrul legal de înființare și funcționare l-a constituit prevederea conținută de legea 54 referitoare la crearea intreprinderilor mici. În prezent, existența acestui tip de învățămînt se sprijină pe o prevedere a Constituției. Proiectul Legii Învățămîntului îi reglementează în termeni mai precișI , statutul. Pentru moment, însă proiectul "stă la coadă" alături de numeroase altele, așteptînd să fie votată de parlament. Deci să devină lege în adevăratul sens al cuvîntului: cel juridic. De va fi votat în actuala formă ori în alta , de va fi sau nu "amendat" dar mai ales **cînd** va fi votat ,**cînd** (și dacă, și cum) va fi modificat, încă nu se știe. Se așteaptă, Și se speră.

În cadrul legal amintit (cam flou, încă, dar totuși legal), statutul instituțiilor de învățămînt teatral poate fi asimilat aceluia de independent. O independență rezonabilă , am spune, ceea ce înseamnă că, deși nu e în subordinea Ministerului Învățămîntului, se străduiește să se racordeze la sistemul oficial , de stat. Cu diferențele firești ,cu un efort în plus de a asigura suplețe programei, structurilor, de situare în pas cu timpul și cu lumea.

Statutul de independență, absolut necesar, dar destul de dificil de asumat(liber ești, de nimeni nu depanzi dar... nimeni nu-ți poartă de grijă!) nu exclude, totuși, posibiiitatea dacă nu chiar necesitatea unor integrări, le-am spune într-o anume structură cultural - administrativă. Universitatea Ecologică ,de pildă,a solicitat și , în septembrie '91 a obținut aprobarea guvernului, să funcționeze ca universitate a Societății Ateneului Român, (re)înființată , și ea, în martie 1990.

CONDIȚIILE FINANCIARE

Grele, nu mai e nevoie să precizăm. Si sînt grele în primul rînd datorită creșterilor periodice a cheltuielilor de funcționare: chirii, taxe pentru gaze, lumină etc. Soluția cea mai la îndemînă ar fi majorarea proporțională a taxelor de școlarizare , dar e o soluție ce se aplică cu maximum de atenție pentru că ușor poate deveni actul de deces al inițiativei. Sigur că taxele s-au mărit, sigur că se vor mai mări încă, dar se încearcă o temporizare a acestei pante,cum spuneam, primejdioase. Pentru moment taxele anuale nu depășesc 30.000 lei de student. Pînă acum , cu eforturi, școlile de teatru se descurcă. Din păcate ,"a se descurca" e verbul de care pare-se că nu vom scăpa cu una, cu două. Și se descurcă mai cu seamă pentru că profesorii înțeleg foarte exact situația și se mulțumesc cu salarii modeste pentru un volum de muncă deloc modest. Se vede treaba că pentru oamenii de cultură , fie că muncesc (sau , dacă vreți, nu muncesc ci gîndesc) în sistemul de stat, fie în cel particular, mult comentata "indexare" rămîne o chestiune de viitor.

CONDIȚIILE PROFESIONALE

Fără excepție , profesori și studenți ai învățămîntului de teatru particular se declară foarte interesați de felul în care lucrează, tentați fiind să discute mai curînd de satisfacții profesionale decît de dificultăți materiale. Înțelegem că principalul atu este libertatea de acțiune , net superioară, mobilitatea mai mare în adaptarea programei, a structurii organizatorice la o concepție modernă asupra învățămîntului dar și asupra vieții teatrale. De azi și mai cu seamă de mîine.

Sînt mulți candidați, neașteptat de mulți(pînă acum,în orice caz) astfel încît selecția operează cu exigență. Și asta nu numai că "e de unde" dar mai ales pentru că în perspectiva timpului prestigiul școlii va avea cuvîntul hotărîtor în menținerea sau dispariția uneia sau alteia dintre facultăți. Sigur că, mai ales în domeniul artistic , sînt posibile oricînd unele "erori de diagnostic" la examenul de admitere. Esențialul este însă, și se depun strădanii în acest sens ,ca aceste erori să fie cît mai neînsemnate numeric. De aceea, condițiile de desfășurare a acestor prime examene , sînt definitive printr-o extrem de mare libertate. Există , desigur, "figuri impuse" dar și numeroase "figuri libere" Admiterea nu constituie încheierea selecției ci, de fapt , începutul ei , pentru că studenții "se mai cern" și după primul semestru, și după primul an. Pînă rămîn cei mai buni. Cei despre care se crede, se speră că sînt cei mai buni.

Se lucrează bine și, am înțeles ,se lucrează cu o anume înverșunare. Studenții au conștiința clară a concurenței în care s-au plasat încă de la început : cu studenții de la A.T.F., cu actorii actualelor trupe, cu viitorii actori ai viitoarelor trupe. Nimeni nu-și permite luxul să "tragă la fit" .Ar fi efectiv un lux, atîta vreme cît în cazul de față dictonul "timpul e bani" are un înțeles cît se poate de concret. Sentimentul înscrierii într-un sistem de concurență explicită nu doar implicită îl au , se pare, și cadrele didactice. În afara unor motive de ordin înălțător - artistic, mai intră în joc un element prozaic ,poate, dar în măsură să dea rapid o notă nu doar învățăcelului ci și învățătorului:un profesor în care studenții n-au încredere este contestat imediat , fără drept de apel. În acest caz, a fi contestat, înseamnă a fi înlăturat. Din nou, oricît ar părea de vulgară vorba, să nu uităm că școala e "pe bani". Studenții,oricum nu uită.

Ceea ce pare a defini activitatea desfășurată în aceste forme de învățămînt pare a fi o percepție mai realistă a lucrurilor. Inițial, s-au aruncat cu toții - profesori și studenți - într-o aventură. Seducătoare , ca orice aventură , dar și riscantă. E un risc asumat, un risc pe care nimeni nu-l ignoră ci încearcă să-l reducă pe cît posibil. Cum? Așa cum se reduce orice risc , prin asigurare. În cazul de față , asigurare (cîtă poate fi!) înseamnă a lucra serios , a încerca să acoperi cît mai mult din specializările presupuse de actul scenic, a fi **profesionist** nu doar "slujitor al artei" în sensul cel mai agreabil-confuz al expresiei.

Ar mai trebui, poate, adăugat ceva. Să zicem, o impresie de interlocutor al unora dintre studenți. Ei par **a ști** , într- adevăr, ei par **a fi pregătiți**, într-adevăr, pentru o situație pe care , teoretic toți o cunoaștem (mă întreb în ce măsură ținem cont de ea, însă): curînd, chiar foarte curînd , se va pune și la noi problema ca un actor să nu mai fie slujbaș la teatru pe viață, ca funcționarul de la percepție. Din păcate, (sau din fericire?), nu va mai fi posibil, deci statutul profesional va trebui nu doar confirmat ci chiar dobîndit iar și iar , cu fiecare stagiune , poate cu fiecare rol. Oricine va fi liber să trăiască pentru Teatru, dar puțini vor fi în stare să trăiască din teatru. E o cursă cu obstacole, o cursă dură, o cursă îndelungată. Pentru care tinerii în cauză se arată a fi pregătiți. Dă Doamne să și fie!

CRISTINA DUMITRESCU

foto: daniel cocan

ALL TOGETHER

"gologota"

De ce un teatru stradal? Pur și simplu pentru că o convenție a unei clădiri exclusiv gîndite pentru teatru e o naivitate, iar strada e un teritoriu de exprimare prin excelență liber, ale cărui excese au fost din păcate retezate brutal. Locul unde începe spectacolul, Piața Libertății din Cluj, e o scenă cu montări ce au oglindit de fiecare dată starea de spirit a timpului. După '89, după sacralizarea lui, locul și împrejurimile au devenit ceea ce era templul stăpînit de farisei și de preoții negustori biblici. Spectacolul *Golgota* are aici și valențe de avertisment, încă nu disperat.

În ideea unei deschideri împlinite spre vest, mișcarea teatrală românească a aderat la proiectul româno-britanic "Seeding a Network" organizat de LIFT Festival și UNITER, proiect ce dorește legarea de colaborări teatrale între cele două țări. Anglia, o țară cu tradiție a genului de spectacol propus de studenții clujeni, happeningul, a receptat favorabil prin "trimișii" săi Jenny Mc-Leod, dramaturg din Nottingham, Thomas Burgess de Malet, regizor la Oxford Stage Company și Raphaelle Sadler, puterea de convingere și deci maturitatea neașteptată din partea unor studenți ai unui oraș considerat mereu undeva în umbra Capitalei. Nu există neapărat individualități clare și marcante, există însă un unic personaj format din caractere - mulțimea. Mulțimea personajelor din piesă e echivalentă perfect cu mulțimea studenților care o joacă. Există chiar identificări de existențe, studenți care se simt perfect ca personaje ceea ce le va face sigur existența foarte dificilă după terminarea spectacolului. Vor rămîne toți prieteni,legați între ei de ceva neștiut, un nod secret ca o taină a timpului.

Spectacolul gîndit nu încearcă să socheze folosind efect prestabilit, e în fapt un amestec de procesiune religioasă și teatru, totul executat în modul cel mai firesc. Scena de deschidere îi aduce în prim plan pe Isus, cei trei tîlhari și soldații români. Aici apare noutatea, Nebunelul (jucat teribil de Michael Gheorghiu), personaj cunoscut al fiecărei cetăți antice, care cheamă mulțimea la judecată. Secvența următoare impresionează inevitabil, năvălirea oamenilor și, o dată cu aglomerarea lor, nașterea mulțimii. Isus nu are nici o șansă în fața lor, ei trăind după legea locului care le cere să pedepsească dar nu să și omoare.Contradicția aceasta îi îndîrjește și exacerbează în fiecare ura și gesticulația. Contradicția secundară, pe care ei nu o vor afla decît la sfîrșit, e din păcate mult mai tragică - credința că-l ucid pe Isus în numele lui Dumnezeu. În piesă apar însă și conștiințe lucide, Pilat, interpretat convingător de una din speranțele teatrului de mîine, Dumitru Ioan Isaiu, care evocă spiritul nevinovăției lui Cristos, sau Baraba- Cristian Rusu, un Baraba puțin diferit de cel biblic, pedepsit cu cruzime prin eliberare, deci un alt paradox. E greu să urmărești piesa și să nu remarci cele cîteva individualități din mulțime, Sebastian Teuca - un sac cu ură cuprins de demență, dar conștiincios în spatele rolului, Cristian Matieșan - un munte de om, un amestec de tunet și mare zbuciumată, sau dintre personajele feminine, Dana Banu, tensionînd permanent mulțimea, anulînd orice posibilă scădere a pulsului, sau Ioana Moldovan, convingînd într-un rol înțeles cu o nesperată maturitate pentru vîrsta ei. Cu astfel de caractere e clar că destinul se potențează chiar dacă pe parcurs apar cei cîțiva disperați încercînd să modifice urzita. Bărbatul cu spadă - Claudiu Ardeleanu sau femeile credincioase, Doina Soproni și Liliana Andreicuț. Cu greu ar putea fi ignorat grupul de copii care îl ajută pe Isus în drumul pe Golgota și mai apoi... în învierea sa, o înviere realizată prin umanizare, prin sufletele neprihănite ale copiilor. Colinda care încheie piesa e simbolică, folosidu-se armoniile colindei de Crăciun (a nașterii deci), O, ce veste minunată!, pe versurile lui Radu Gyr. E greu de trecut și peste rolurile tîlharilor crucificați, Alin Ianchiș și mai ales Marius Abrudan, al cărui monolog gîndit pe replică, respirație și gest, a desenat în fiecare imaginea nedreptății universale. Isus a fost jucat de Cătălin Nedin, irezistibil prin tensiunea exterioară și prin exteriorizarea sentimentelor. Cătălin e un băiat de o modestie exemplară și în viața de toate zilele iar acest rol, față de care oricare dintre noi ar fi avut rezerve, l-a construit ca sumă a întregii sale experiențe, cu mult firesc și cu luciditate.

Vă veți întreba cum îl cheamă pe cel care i-a strîns pe toți acești minunați. Are un nume predestinat luptei, Smeu, cu S și nu cu Z, ceea ce trădează vizibil o deghizare. Să nu credeți că i-a fost ușor. I-au mușcat mulți invidioși numele lăsînd totuși vie acea rădăcină a numelui, EU, care l-a ajutat să revină și să biruie. Spectacolul *Golgota* a fost asistat parțial de către cîțiva profesioniști ale căror sugestii au fost bine primite și mă gîndesc aici la doamna Melania Ursu și mai ales la domnul Miklos Bacs. Cam așa ar fi pe scurt povestea așa c-am să încalec pe o șa.

TUDOR RUNCANU

CINE ARE NEVOIE DE TEATRUL DE STRADĂ ?

Sîmbătă, 18 aprilie 1992. București. Piața Universității (iar?). Ora 17. Mai mulți "trecători", în special tineri se opresc, încep să se adune în jurul fîntînii arteziene. Stau de vorbă discret, nu poartă pancarte și par că astăzi nu s-au adunat pentru a repeta cunoscutul semn cu "Jos...." Așteaptă ceva. Oare ce? (Ei, cum ce? Ce s-ar putea petrece în Piața Universității altceva decît...?) Și totuși... Ora 17 și 10 minute. Un grup de studenți ai Academiei de Teatru și Film sosește în Piață.Cu ei, între ei, o tînără de culoare, Denise Wong de la Black Mime Theatre din Londra aflată aici în cadrul stagiului organizat. Se pare că atît au așteptat acei trecători . Se adună cu toții. Se cunosc. Emoții. Ce se petrece aici?

Studenții actori își lasă bagajele în grija unui coleg regizor (tot e bun la ceva și el), își iau inima în dinți și, sub conducerea Denisei, încep încălzirea.N-au mai așteptat să vină publicul la ei, au ieșit ei în stradă.

Dar... mișcare în rîndul "băștinașilor" Pieței. Cine sînt aștia? Ce vor ei? De ce aici? Cum îndrăznesc să profaneze memoria eroilor care au murit aici? Provocare! Afară! Afară!...

Spumegînd de furie, mai mulți inși se reped la studenții "venetici". Îmbulzeală generală. Denise nu înțelege nimic din această explozie de agresivitate. De altfel, nici noi. Protejați de poliție, părăsim Piața. "Aici au murit tineri!" se strigă în urma noastră. "Pentru ce, dacă nu pentru ca voi să fiți liberi și să puteți face și teatru de stradă?" răspunde, cu logica ei britanică, Denise. Dar cine să o asculte?

Căutînd din priviri un alt loc,ne scurgem spre Cișmigiu. În noi e un amestec ciudat de furie și neputință. Dar se știe; cînd un artist e oprit să spună ceva, îndîrjirea lui sporește. Dacă pînă acum colegii mei erau "half-hearted" (cu jumătate de inimă - pentru că simțeau că exercițiile pregătite sînt departe de a fi un tot închegat, structurat pe o idee, ele fiind mai degrabă niște mici momente de mimă, clovnerie, "desene animate vii", cu alte cuvinte simțeam cu toții că ne-ar mai fi trebuit timp pentru a dezvolta punctul de pornire), acum începeam să simțim cu toții un val de căldură circulînd între noi. Trebuia să facem acest lucru!

Cișmigiul! Optsprezece minute de dans, cîntec, mimă, clovnerie. Spectatorii (care s-au adunat rapid, depășind în cîteva minute o sută) erau invitați să redevină copii. Unii n-au putut sau n-au vrut și au plecat. Alții au rămas, curioși să vadă ce se întîmplă ("Aștia nu-s prea normali!" - voce din mulțime), să se amuze copios (majoritatea), să explice nepoților ("Vezi, mamă, asta e povestea lui Zdreanță"), ba chiar (oare?) să încerce să înțeleagă ("Unde bate, domnule?"). Iar la sfîrșit... da, aplauze. "Mai veniți?... Dar de ce faceți asta?... Vă ies bani, vă ies?... Dar vă dă voie?!!!"

Acestea au fost faptele, întrebările și nedumeririle. Epuizați, la restaurantul din Cișmigiu, printre mofturile și aerele de superioritate ale "șefului" (asta da siguranță de sine în fața mulțimii) am încercat să înțelegem; are cineva nevoie de asta? Injectasem un ser de normalitate realității noastre bolnave, agresive, mustind de ură. Realitatea străzii din București, Romania anului 1992. Nu știm încă răspunsul. Ceva trebuie însă făcut pentru a trezi acest oraș, pentru a-i da viață.

În Occident, primăriile orașelor angajează trupe de stradă pentru a anima, pentru a face să fie viu, colorat locul unde oamenii trăiesc, muncesc, își fac cumpărăturile, se plimbă. Trebuie să ne trezim și noi din griul omniprezent al cartierelor noastre, al magazinelor noastre, al fabricilor noastre. Cel puțin, noi așa credem.

Denise a promis că va reveni împreună cu cei cinci actori ai companiei sale în primăvara viitoare pentru a da viață unui proiect comun. Pînă atunci, rămînem cu încercarea de sondare a unei zone aparte de expresivitate în teatru, cu efortul de lichidare a unor blocaje psihice și de mișcare, cu exercițiile fizice dure ale stagiului de o săptămînă condus de Denise, cu încercarea de a da frîu liber imaginației, de a redeveni copii, de a crede cu toată puterea că orice este posibil. Și cu o întrebare: are cineva nevoie...?

Cei șapte care au... avut curajul să coboare în stradă sînt studenți la secțiile Actorie și Teatru de păpuși și marionete ale Academiei de Teatru și Film și se numesc: Crenguța, Lelia,Diana, Eugenia, Mariana, Liliana, Călin. În general, ei se deosebesc de ceilalți trecători numai prin faptul că sînt veșnic grăbiți.

THEODOR CRISTIAN POPESCU

TEATRUL DE STRADĂ

COLOCVIUL TEATRELOR NAȚIONALITĂȚILOR

SF. GHEORGHE

Pentru cei care-și reamintesc primele două ediții ale Colocviului, **această ultimă ediție poate însemna o dezamăgire. Într-adevăr, dacă altădată puteau fi întîlnite spectacole de referință, realizate pe texte de valoare, cu regizori excelenți și colective briante, de data aceasta media a fost sub nivelul mediocru. E adevărat, textele bune n-au lipsit: de două ori Eugen Ionescu** (Regele moare **și** Cîntăreața chelă), **Machiavelli** (Mătrăguna), **Alfred Jarry** (Regele Ubu), **Tennessee Williams** (Un tramvai numit dorință), **Nicolai Erdman** (Sinucigașul) **și două dramatizări după opere importante,** Evreica din Toledo **de Feuchtwanger (dramatizare de Al. Mirodan) și** Un veac de singurătate **de Gabriel Garcia Marquez (adaptare scenică de Schwajda Gyorgy). Bine este construită, în registrul comic și piesa** Cei care caută cheia **de Orkeny Istvan, mai ales prin tipologia personajelor. Dar, vai! - puține texte și-au găsit și realizatori pe măsură, senzația de amatorism fiind, uneori, penibilă.**

O asemenea manifestare teatrală nu se organizează doar în epoca de glorie a teatrului. Dimpotrivă, analizînd slăbiciunile, neîmplinirile, această întîlnire a teatrelor aparținînd naționalităților poate influența, în mod pozitiv, evoluția lor viitoare. Din acest punct de vedere, cea de a treia ediție a Colocviului a fost nu numai utilă, ci și necesară. Discuțiile s-au axat pe trei teme importante, dezbătîndu-se atît politica repertorială, cît și problemele legate de arta actorului și a regizorului, cu o participare numeroasă și activă.

Din fericire, spre finalul unei săptămîni destul de cenușii,au apărut și spectacolele bune și chiar foarte bune. Evenimentul l-a constituit producția realizată de Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, sub bagheta regizorală a lui Tompa Gábor, cu piesa Cîntăreața chelă. **Virtuți profesionale a dovedit și spectacolul sătmărean** Cei care caută cheia, **cu două creații de excepție și un ritm adecvat comediei de situații.**

Pozitivă mi se pare deschiderea largă a acestui colocviu, prin invitarea unor colective din alte țări. Întîlnirea din acest an și-a dovedit rațiunea de a exista. Asemenea manifestări trebuie, deci, continuate. Cu siguranță, edițiile viitoare vor marca și un spor de calitate.

MIHAI CRIȘAN

SANDOR DALI, DIRECTORUL TEATRULUI "TAMASI ARON" (SFÎNTUL GHEORGHE)

Cred, sînt convins, că toți cei de față simt măreția acestei zile, acestei clipe, la fel de minunată pentru actori, ca și pentru spectatori. Astăzi se deschide cel de al III-lea Colocviu al Teatrelor Naționalităților, manifestare artistică prestigioasă, întreruptă - din nefericire - acum mai bine de zece ani.

Multe au trecut peste noi, peste teatrele noastre, în acest răstimp. Dar credința și dragostea față de spectatori, față de arta teatrală, față de înalta lor misiune au ajutat colectivele dramatice ale naționalităților să-și facă datoria, să învingă greutățile inerente, chiar dacă acum unele și-au rărit rîndurile prin plecarea unui însemnat număr de actori și regizori.

Se știe că multe țări din Europa cunosc situații deosebit de dificile. Și, tocmai de aceea, considerăm remarcabil faptul că am reușit să strîngem aici opt colective de limbă maghiară, unul de limbă germană, Teatrul Evreiesc de limbă idiș din București, aparținînd naționalităților din țara noastră precum și din alte țări, care și-au dat întîlnire aici, la Sfîntu-Gheorghe, într-o întrecere prietenească, în prezența unui public cald și avizat.

(Din cuvîntul de deschidere)

foto: albert levente

Teatrul Național Tîrgu Mureș, G.G. Marquez "Un veac de singurătate"

UN TEATRU AL CONTRADICȚIILOR?

O săptămînă plină, cu vizionări de spectacole, cu discuții în antracte, cu dezbateri dimineața. Avînd o activitate de critic teatral (critic de voie - de nevoie), desfășurată de-a lungul unor ani buni și, din proprie voință, redactor de specialitate (din păcate mai puțin prezent la spectacole în ultimii doi ani), trebuie să răspund acum, să-mi răspund mie, în primul rînd: ce este teatrul naționalităților conlocuitoare? La colocviul de la Sfîntu-Gheorghe mai mulți și-au pus această întrebare: ce nevoie au naționalitățile de un teatru al lor și în ce măsură acesta trebuie să fie un adevărat teatru? Convingerea mea (nestrămutată) este că el trebuie să fie, în primul rînd, teatru. Dar asta nu înseamnă să trecem prea ușor peste ceea ce s-ar putea defini specific național? **Lucrurile se complică și mai mult prin contradicțiile determinate de această situație. Ei bine, ce este teatrul, în fond (ca artă) dacă nu tocmai expresia contradicțiilor puternice, a conflictelor dramatice?**

Desigur, teatrul național **se aseamănă, în multe privințe, cu** teatrul naționalităților. **Firește, luptînd cu multe ispite, ele trebuie să păstreze un echilibru între particularitatea de** specific național **și proporția reprezentată de interesul pentru găsirea spiritului universal; fie că-și mărturisesc preferința pentru o direcție sau cealaltă, ele își pot compromite astfel tocmai rațiunea existenței lor.**

Cu toate acestea, există diferențe între teatrele naționale și teatrele naționalităților. Se deosebesc și prin posibilitățile lor, chiar și prin faptul că teatrele naționale își au sediul în Capitală sau în marile orașe. Pentru teatrele naționalităților, aceasta poate fi, cel mult, o excepție (vezi Teatrul Evreiesc din București). O situație privilegiată o are și Teatrul maghiar din Cluj - Napoca (care sărbătorește în acest an 200 de ani de existență). Într-adevăr, Clujul este un centru cultural și, atît din punct de vedere artistic, cît și științific, ca și al publicațiilor editate, poate ridica pretenția de centru civic. **Dar celelalte teatre maghiare și germane din Romania sînt colective provinciale, cu reședința în orașe mici, ducîndu-și existența într-un cerc strîmt, departe de centru, cu sentimentul frustrării, oricîtă** bunăvoință **îl se arată în aparență. Am trăit această experiență la Sfîntu-Gheorghe, timp de o săptămînă. Aici exigența artistică a început să se tocească.**

În asemenea situații amintirile sînt binevenite. Așa, de pildă, acum patrusprezece, respectiv doisprezece ani am asistat la momente artistice memorabile. Colaborarea dintre regizorul Harag Gyorgy și dramaturgul Suto Andras, din care a rezultat spectacolul de excepție Floriile unui geambaș **a fost "starul" manifestării, alături de o remarcabilă piesă a lui Csiki Laszlo prin care Teatrul din Sfîntu-Gheorghe a obținut un binemeritat premiu.**

Desigur, putem vorbi și la această ediție despre spectacolul teatrului clujean cu Cîntăreața cheală **de Eugen Ionescu în regia lui Tompa Gábor, fericită întîlnire dintre operă, regizor și actori. Așteptăm, în viitor, lucruri tot mai bune. Cu încredere.**

KÁNTOR LAJOS
redactor-șef al
revistei "KORÚNK"

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU REVISTA "TEATRUL AZI"

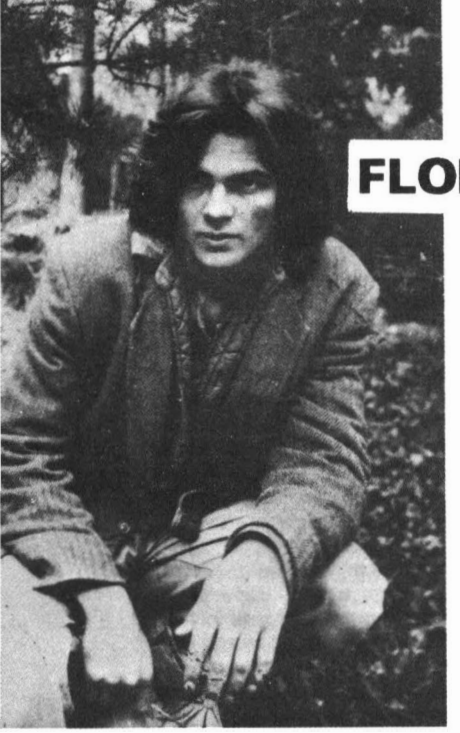
Particip la acest colocviu într-o dublă calitate: odată ca un critic invitat din Ungaria, în al doilea rînd ca un cunoscător al fenomenului teatral ce aparține naționalităților conlocuitoare, mai precis teatrelor maghiare din România. Pe de o parte aceasta presupune strădania de a înțelege condițiile, gîndurile ce determină activitatea teatrelor naționalităților, pe de altă parte condițiile, gîndurile ce determină căutarea valorilor artistice ale producțiilor respective. Dar nu putem omite faptul că există puțini regizori, colectivele teatrale s-au subțiat, condițiile materiale sînt precare; ce alte scuze pot exista pentru explicarea unor producții mai puțin reușite?

Colocviul de la Sfîntu Gheorghe a fost organizat la timp. Adică tocmai atunci cînd teatrul - bineînțeles, este vorba de Teatrul Naționalităților - din Europa de Est trece prin greutăți și transformări importante, căutîndu-și locul. La nou alcătuita situație politico-economică sînt necesare, în momentul de față, măsuri corespunzătoare în determinarea rolului pe care trebuie să-l aibă cultura teatrală. Înainte de toate, aceasta a fost rațiunea colocviului. Aici fiecare a putut constata la ce nivel artistic evoluează fiecare teatru (e vorba de teatrele aparținînd naționalităților conlocuitoare), care sînt principalele orientări ale regizorilor, actorilor, în domeniul dramaturgiei, stilul specific în fiecare domeniu al creației.

Aceste orientări s-au regăsit într-o mai mică sau mai mare măsură și în producțiile realizate, demonstrate printr-un limbaj specific, prin profesionalismul spectacolelor. Din fericire am văzut și exemplificări importante ale acestor tendințe, în primul rînd spectacolul clujan cu Cîntăreața cheală **de Ionesco și** Cei ce caută o cheie **de Orkeny Istvan, ca și producțiile teatrelor evreesc din București (cu** Evreica din Toledo**), cel din Kosice - Republica Cehă și Slovacă (cu** Un tramvai numit dorință **), "Figura-Studio" din Miercurea-Ciuc și cel de limbă ruteană din Polonia, care au obținut rezultate mulțumitoare, atît în ceea ce privește conținutul, cît și modul de realizare a spectacolelor.**

Aceste producții, cu parțiale neîmpliniri, în unele cazuri, ne-au oferit satisfacția vizionării unui teatru aproape de adevăr, dovedind că și în cazul teatrelor naționalităților există posibilitate de progres atunci cînd calitatea artistică este prezentă.

NANAI ISTVAN
redactor-șef adjunct
al revistei A SZINHÁZ (Ungaria)



FLORIN PIERSIC JR.: „Îmi plac actorii care au stil"

Absolvent al Academiei de Teatru şi Film, promoţia1991, clasa prof. Mircea Albulescu, asistent Alexandru Lazăr.

În timpul facultăţii joacă în **Comedia erorilor** *de William Shakespeare trei roluri: Aegeon, Balthazar, Pinch (regia Adrian Pintea). Examenul de diplomă îl susţine cu rolul Charles din* **Pe cheiul de vest** *de Bernard Marie Koltès în regia lui Felix Alexa.*

La **Gala tînărului actor** *de la Costineşti - în 1991 - obţine premiul II pentru interpretarea celor trei roluri din* **Comedia erorilor.**

În prezent este actor al Teatrului Mic, în stagiunea 1991-1992 interpretînd rolurile Eli Nielsen din **Regăsire** *de Luigi Pirandello (regia Cătălina Buzoianu), Artur Osînditul din piesa cu acelaşi titlu de Matei Vişniec (regia Mihai Lungeanu) şi Jerry din* **Zoo Story** *de Edward Albee (regia Felix Alexa).*

PROSCENIUM

□ *Cum ai devenit actor?*

■ În nici un caz peste noapte. Cred că niciodată nu poţi să spui că ai devenit actor, pentru că în meseria asta înveţi continuu şi mereu este ceva de descoperit. Mulţi oameni spun că un actor înseamnă falsitate, că meseria de care vorbim poate fi privită ca un păcat. ("Să nu-ţi faci chip cioplit!"). Probabil că din cauza asta mulţi o detestă sau o dispreţuiesc, părîndu-li-se uşoară viaţa de actor, dar probabil aceşti oameni nu cunosc sacrificiile ce trebuie făcute pentru a răzbi în teatru, pentru a fi fericit... (am văzut actori nefericiţi care nici măcar nu realizau cît de nefericiţi sînt). Părerea mea este că actorii sînt oameni obişnuiţi (cu probleme de viaţă meschine, pe care le are orcine), dar se deosebesc de "ne-actori" prin simplul fapt că sînt capabili de trăiri intense, provocate de ei înşişi.

□ *Care a fost prima ta satisfacţie artistică?*

■ Asta s-a întîmplat la Cheia, cu foarte mult timp în urmă, cînd mă pregăteam cu Petrică Gheorghiu pentru examenul de la Institut. Nu eram singur, eram şase băieţi şi şase fete; ţin minte perfect că în ziua cu satisfacţia de care vorbim nu m-am trezit dimineaţă o dată cu ceilalţi. (Obişnuiam să facem dimineaţa gimnastică, impostaţie vocală). M-am trezit foarte tîrziu şi am fost privit cu răceală de către colegi. Nu mă pot abţine să o pomenesc aici pe Mihaela Gavril (care acum e căsătorită şi are copii) dar care la vremea aceea era o puştoaică ce mi-a spus cu ură nemascată:"Ce-ţi pasă, tu nu faci gimnastică, eşti băiatul lui Piersic şi ai să intri la Institut oricum, pentru că ai pile!" Toată ziua am alergat şi ne-am spus poeziile. Seara, Petrică Gheorghiu ne-a strîns, punîndu-ne să ne spunem monoloagele. Lovitură de teatru! Nimeni nu era pregătit pentru aşa ceva şi toţi am vociferat, unde mai pui că Petrică îşi adusese şi cîţiva prieteni din Cheia, ca să încropească un mic public pentru noi. Toţi am spus 'monoloagele superb, chiar şi cei care nu prea ştiau textul. Aveai senzaţia că între noi a coborît o forţă nevăzută care ne lega pe toţi. Monologul meu era din *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill,. Cînd mi-a venit rîndul am început destul de nesigur, dar la un moment dat totul s-a limpezit. Aveam senzaţia că sînt undeva deasupra tuturor, simţeam nişte ochi care mă priveau din întuneric, spuneam vorbele, îmi curgeau lacrimi pe obraji şi mă-ntrebam de unde ştiu eu toate lucrurile astea. După ce am spus ultimul cuvînt a urmat o pauză de vreo două minute. Petrică Gheorghiu era singurul care ştia că monologul s-a terminat. Ceilalţi îl auzeau şi mă vedeau pentru prima dată. S-a rupt tăcerea, pe mine m-a apucat un fel de tremur şi m-am dus să beau apă. Cînd să duc paharul la gură, am simţit pe cineva în spatele meu, care m-a luat în braţe cu o forţă extraordinară. Era Mihaela, care de dimineaţă mă înjurase zdravăn. Plîngea, m-a pupat şi mi-a spus:"TE IUBESC". Cam asta e prima şi ur.a dintre puţinele satisfacţii adevărate.

□ *Te simţi apropiat de un anume rol pe care îl joci?*

■ M-am simţit foarte aproape de *Arthur Osînditul,* dar spectacolul nu se mai joacă. Piesa este scrisă de Matei Vişniec iar regia îi aparţine lui Mihai Lungeanu. Ar fi o idee bună să o publicaţi în revistă (nu ştiu dacă mai publicaţi piese). Mi se pare un loc important în dramaturgia românească. În orice caz, ţin la toate rolurile. În general, aduc personajul la mine şi mai puţin mă duc eu la el, chiar dacă am prieteni care mă văd în *Regăsire* de exemplu, şi nu mă recunosc.

□ *Cu ce regizori ţi-a plăcut să colaborezi?*

■ Cu toţi. Poate cu excepţia regretatului Mihai Berechet, care mi-a arătat o bunăvoinţă ieşită din comun, dar presupun că n-am fost cu adevărat compatibili. De aceea, poate, ceea ce făceam în *Drumul singurătăţii* era total greşit.

□ *Ce părere ai despre teatrul românesc, astăzi?*

■ E ciudat, dar nu ştiu ce să răspund la întrebare. Mi-e frică să nu mint cu ceva. Cred că există un cuvînt cu care se poate caracteriza teatrul românesc de astăzi: TRISTEŢE. Mai văd şi eu spectacole, dar problema mea e că văd şi mulţi actori în culise, în spatele scenei. Am senzaţia că mulţi dintre ei sînt nemulţumiţi şi nu atît de arta lor, cît de viaţa lor. Apoi, mai văd o mulţime de critici, care analizează cu o precizie matematică arta actorului, impun noi reguli şi concepte, rigle de calcul cu care se măsoară talentul, virtuţile unui actor ş.a.m.d. E indiscutabilă valoarea acestor critici, ei ştiu să mînuiască cu abilitate o mulţime de cuvinte rare, care te ameţesc de cap. Dar, uneori, mă apucă aşa o poftă să văd un om (subliniez un om, nu un critic!) vorbind despre un spectacol, să văd o figură ce exprimă sentimente omeneşti şi un suflet care vibrează. Ştii, există o emisiune care se cheamă *Gong* şi pe care am urmărit-o nu pentru că sînt actor, ci pentru că se întîmpla să deschid televizorul chiar atunci. Aş fi vrut să văd mai mulţi actori şi mai puţină vorbărie despre actori. Sînt actori talentaţi în ţară, pe care aş vrea să-i cunosc, iar dacă nu, măcar să-i văd la TV.

□ *Ce iubeşti mai mult în profesiunea de actor?*

■ Imprevizibilul. Ce se întîmplă pe scenă. Şi se întîmplă o mulţime de lucruri neobişnuite. Acum îmi vine în minte doamna Valeria Seciu la ultimul spectacol *Regăsire*... În scenă se pot întîmpla accidente, dar în momentul în care te uiţi în ochii partenerei, îi transmiţi un "mesaj" şi vezi că l-a "recepţionat", poţi să ajungi să crezi în telepatie.Îmi plac partenerii de scenă care reacţionează prompt la ceea ce primesc de la mine. Din punctul ăsta de vedere, Valeria Seciu este o parteneră ideală.

□ *Crezi în ideea de "vedetă"?*

■ Da. O "vedetă" e chiar foarte importantă. Un actor cu o personalitate bine definită poate schimba multe, poate "mişca munţii". Într-un cuvînt, e nevoie de un asemenea actor. Îmi plac vedetele, dar numai acelea care reuşesc să impună o anumită atitudine. Îmi plac actorii despre care se poate spune că "au stil". Nu mă refer la manieriştii, ci la acei oameni care au gesturi inconfundabile, proprii, care rostesc în felul lor unic şi totuşi nu se repetă de la un personaj la altul, schimbînd fondul şi trăsăturile esenţiale.

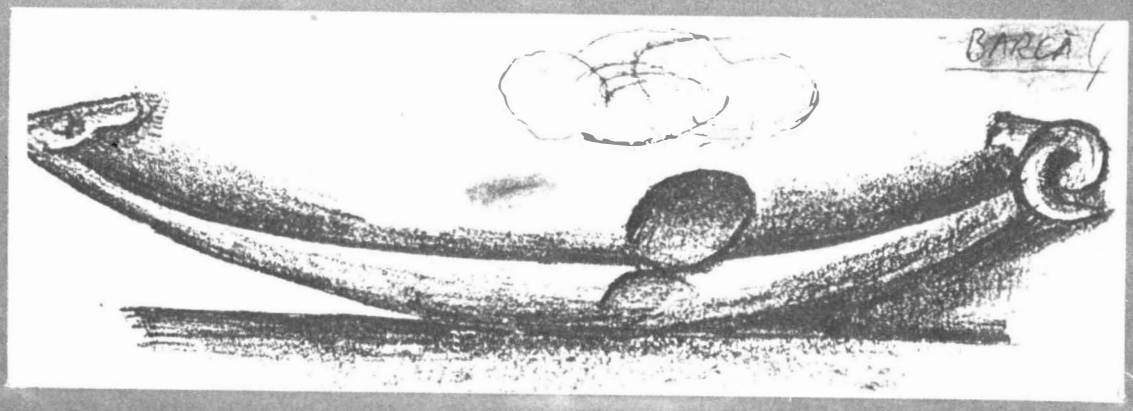
□ *Consideri că există o criză a teatrului?*

■ Da, dar nu sînt în măsură să dau vreo soluţie. Totul ţine de hotărîrea actorilor de a depăşi această criză.

□ *Există vreun rol pe care ai dori să-l joci?*

■ Nu. Nu visez cai verzi pe pereţi. Dacă mi se oferă un rol, încerc să judec la rece şi să-mi dau seama în ce măsură îi pot da strălucire. Probabil te-aşteptai să spun Hamlet sau ceva de genul ăsta. Mai degrabă aş spune Lenin sau Hitler, dar nu am încă datele şi experienţa necesare.

CLARA MĂRGINEANU



CU OCHIUL LIBER

ADRIANA BITTEL

BINOCLUL DE TEATRU

Cam de un sfert de secol, de cînd televizorul a devenit un obiect indispensabil în dotarea unei case, a intrat în desuetudine un accesoriu al spectacolului - binoclul de teatru. Micul obiect azi vetust, ca fierul decălcat cu cărbuni, piulița de aramă ori carnetul de bal, satisfăcea nevoia de prim-plan și detaliu, realizînd o parțială și incomodă intimitate cu cei aflați pe scenă sau potolind pe furiș curiozități în legătură cu ceilalți spectatori, dar numai în cadrul sălii, acolo unde convenția îngăduia indiscrețiile. Participarea la spectacol, pe atunci, implica, pe lîngă nevoia de artă și pe aceea de a-ți juca propriul rol social, cu gesturile, costumația și replicile adaptate personajului modelat de convenienție.

Pentru părinții mei încă, mersul la teatru mai era un eveniment monden, cu binoclu și hainele cele mai elegante (biata eleganță a anilor '50, cu toalete interbelice modificate, obosite). Probabil, sălile cunoscute, catifeaua lojilor și mai ales numele venerate dinainte - Vraca, Bulandra, Storin, Botta, Ion Manolescu, Elvira Godeanu, Marietta Rareș etc. - le dădeau iluzia de continuitate măcar în acest domeniu, cînd împrejurul lor se prăbușeau și se discreditau valori iar în binoclul întors al timpului multe din obișnuințele, plăcerile și tihnele vieții de odinioară le apăreau mici, îndepărtate și inaccesibile. Ocularele fuseseră reglate dinafară pentru o vedere comună unificatoare, diferența era pedepsită aspru, se instituia ținuta proletară și în gîndire și în distracții. Reuniuni tovărășești, taraf, fanfară și recitări inepte, "cîntec, joc și voie bună" la comandă, demonstrativ și ostentativ, cu valsul de Dunaevski intermediar și perinița obligatorie în final, bere numai pentru sindicaliști și fruntași în producție, brigăzi și scenete instructiv-educative, critică și autocritică pentru sudarea colectivelor...

Și totuși, Teatrul. Un loc unde se mai putea regăsi ceva din personalitatea deliberat fărîmată. Altfel de comuniune - prin Shakespeare, Caragiale, Schiller, Cehov, de exemplu, prin Traviata, Aida și Lacul lebedelor, prin aplauze adevărate ce căpătau, în chiar entuziasmul lor sincer, ceva subversiv. Și, pe lîngă asta, minunata instituție cu adevărat populară, cu tradiție și profesioniști formați înainte, numită teatru radiofonic. Majoritatea colegilor mei care au copilărit în provincie sau la țară mi-au mărturisit cît de important a fost pentru ei acest "teatru la microfon" și am recapitulat împreună cu un soi de evlavie nume de regizori artistici, muzicali, tehnici, gravate pentru totdeauna în memorie, o dată cu prestigioasele distribuții, de vocea solemnă a crainicilor. Binoclul imaginației întruchipa vocile, foarte aproape, undele sonore propagau nealterat trăirile, textul vibra în toate nuanțele lui și pentru mulți dintre noi iubirea de teatru își are începutul în orele acelea petrecute lîngă radio.

Odată cu televizorul, "publicul larg" descoperă că doar vocile nu îi mai satisfac deplin, camera de luat vederi prelua definitiv funcția binoclului de teatru, apropiind mai mult decît o putea face acela chipuri, expresii, detalii, dar, în chip ciudat, ecranul e mai puțin permeabil emoției decît membrana radioului, înregistrările din spectacol și montările în studio avînd ceva hibrid. Reacția sălii fixată pe film nu mai e același lucru cu spontaneitatea vie, propagată în spațiul de grație, contaminată, iar teatrul de televiziune, preluînd tehnici din arsenalul cinematografic, pierde complet legătura reciproc stimulatoare între actor și public, chimia miraculoasă a reacțiilor cu degajare de combustie.

Din fotoliul de acasă privești mai detașat, simțul critic funcționează altfel, accepți mai greu jocul de-a viața și în nici un caz nu-ți vine să aplauzi de unul singur.

Așa cum actorii trebuie să facă abstracție de aparatură și de cei din afara cadrului, compunînd din bucățele montate ca un puzzle ale cărui piese nu totdeauna se îmbină perfect, un organism viabil sau cel puțin plauzibil, tot astfel telespectatorului trebuie să-și uite pijamaua, cina din față, telefonul, toți factorii familiari perturbatori, ceea ce e dificil, așa că te mulțumești să judeci jocul actorilor, arhitectura piesei, scenografia, mărunțind analitic ansamblul, refăcînd invers munca regizorului și ajungînd la catharsis doar în cazuri excepționale, cînd sudura elementelor e inextricabilă. Ceea ce cîștigă la televiziune teatrul în popularitate, pierde în intensitate. Recunoștința pentru efortul și arta realizatorilor, fără aplauze, rămîne doar apreciere uscată, palpitul ecranului pe care se perindă de toate nu poate înlocui fascinația scenei, iar ridicarea și coborîrea de cortină, dezvăluind și închizînd o lume, nu au nimic a face cu genericele scrise.

Hotărît lucru, teatrul de televiziune e un substitut nesatisfăcător al teatrului pe viu, un hibrid care-ți lasă întreagă nevoia de a merge în sălile de spectacol. Căci, dacă un film văzut la televizor, rareori te mai atrage în cinematograf (nu și invers!), o piesă montată în studio abia îți stîrnește pofta de a o vedea la locul ei, pe scenă. E diferența dintre a viziona și a participa, cea dintre vederea impusă și libertatea de a-ți regla binoclul după particularitățile de optică strict personale. ■

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU - PIATRA NEAMȚ '92

În numărul trecut al revistei am inserat, la rubrica (Pen)Ultima oră, o informație despre ediția din acest an a Festivalului, promițînd să revenim cu comentarii. O facem, în rîndurile ce urmează, publicînd punctul de vedere al criticului Constantin Paiu, consemnări ale spectacolelor susținute de trupe străine (spectacolele românești au fost comentate, la data premierei, în rubrica de cronică) precum și o opinie de "ucenic" într-ale criticii dramatice. Tînăra noastră (viitoare) colegă se numește Mădălina Tulinescu, e studentă la teatrologie în anul I și debutează, cu acest prilej în "Teatrul azi". Să fie într-un ceas bun ! REDACȚIA

- A reînviat, deci, la Piatra Neamț, într-o formulă "revăzută și adăugită", cel mai vechi și (în cîteva anterioare ediții) cel mai important festival teatral din țara noastră. În esență, "revederea" formulei cunoscute a constat în renunțarea la caracterul competitiv al reuniunii, iar "adăugirea" s-a concretizat în aducerea unor spectacole din afara ariei teatrale românești, pe scena festivalului.

- Se cuvine, înainte de orice, salutat cu prețuire efortul (deloc simplu) al celor care, după șapte ani de întrerupere, au izbutit să readucă în actualitate un asemenea eveniment.

- Timp de nouă zile, 14 teatre (6 din țară și 8 din alte țări) au oferit unui public numeros și competent 14 reprezentații, cele mai multe dintre ele de bună calitate. Chiar dacă palmaresul (oficial) nu poate fi invocat, o ierarhizare valorică (fie ea și foarte subiectivă) impune observația că spectacolele românești ocupă, clar, o poziție favorabilă în raport cu cele sosite aici din alte zone geografice ale lumii. Dintre acestea din urmă, mi- au reținut atenția în mod deosebit **Hymnusz,** de György Schwajda (Játekszín, Budapesta) și **Stabat Mater** (Laboratorio Teatro Settimo, Torino). Ingenios și "la obiect" - **Aventurile unui băiat...**, de Robert Smythe (MUM Puppettheatre, West Chester, Pennsylvania). Dar "evenimentele" s-au numit, fără îndoială, **Visul unei nopți de vară**, (Teatrul "Bulandra"), **Opereta** (premieră a teatrului gazdă, pe textul lui W.Gombrowicz), **Sinucigașul** (Teatrul "Nottara").

- Au fost și spectacole mai modeste; unele (puține) chiar cam prea modeste. Dar nu ele rămîn pe cartea de vizită a festivalului.

- Ar fi de discutat, poate pentru viitoarele ediții, care este locul teatrului național într-un festival internațional și criteriile de selectare a spectacolelor noastre într-o asemenea împrejurare; după cum s-ar putea discuta pe marginea următorului citat din primul număr al foii Festivalului, "Heautontimorumenos": - "Este competitiv Festivalul?" - "Nu. Propunîndu-ne și un criteriu etic alături de cel estetic, am considerat superfluu un palmares". Personal, nu văd incompatibilitatea invocată.

- Surprinzător de rarefiată prezența criticii de specialitate, cu deosebire în prima jumătate a festivalului. Sînt explicații, desigur, mai ales de ordin financiar. Neimplicarea Secției de critică din UNITER (la acest capitol) s-a resimțit cu vigoare. Atmosfera s-a mai animat abia după ce discuțiile, în prezența unor trupe venite la Piatra Neamț (discuții considerate inițial, nu se știe de către cine, ca fiind gesturi revolute) și-au recîștigat locul normal în preocupările diurne ale participanților.

- Festivalul (ajuns la ediția a VIII-a) se anunță, pentru viitor, plin de promisiuni îmbietoare. Așa să fie! ■ **CONST. PAIU**

Festivalul de teatru de la Piatra Neamț s-a dorit o întîlnire cu ideea de teatru și cu ecourile pe care ea le are azi în lume, în sfera concretă a spectacolului. Eliberați de orgoliile ce le impune o competiție în care premiile configurează ierarhii, invitați din Italia, S.U.A., Suedia, Ungaria și români din București, Sibiu, Piatra Neamț, Chișinău, trupe de stat și particulare s-au străduit împreună, cu profund devotament,pentru triumful artei dramatice. Armonia specifică zilelor de sărbătoare a domnit peste oraș, revigorînd în oameni plăcerea creației și bucuria receptării.

Varietatea tipurilor de text și montare prezentate duc la concluzia că numitorul comun al acestei manifestări teatrale a fost dragostea și nevoia de teatru. Și speranța că, din labirintul problemelor prin care rătăcește umanitatea, putem ieși conduși de harul miraculos al Thaliei, de puterea ei - transferată asupra noastră - de a găsi drumul spre adevăr în pofida oricăror obstacole. ■ **MĂDĂLINA TULINESCU**

TEATERHOGSKOLAN, Malmö

VR JITOARELE DIN SALEM de Arthur Miller

Spectacolul de absolvență al clasei de actorie a Institutului de Teatru din Malmö este o producție studențească tipică din punctul de vedere al "datelor tehnice": decor sumar, costume extrem de simple, zece interpreți avînd de "acoperit" treisprezece roluri etc. Din punctul de vedere al evoluțiilor actoricești se înfățișează însă aproape impecabil, lucru mai rar văzut (de noi, cel puțin) în reprezentațiile de acest tip. O uimitoare știință a prezentării și impunerii personajului prin îmbogățirea treptată a jocului, prin nuanțări și adînciri gradate minuțios, o admirabilă maturitate în construirea relației cu partenerii, siguranță, dezinvoltură - iată calitățile comune (cu nesemnificative diferențe de nivel) tuturor celor zece studenți suedezi cărora le-a fost profesor (un motiv în plus de încîntare pentru noi) regizorul Radu Penciulescu. Mizanscena lui Dag Norgard, în bună manieră realistă dar neexcluzînd metafora, conservă și redă expresiv atît fabula textului (adaptat la scara restrînsei distribuții), cît și ideologia lui.

Cel mai important merit al direcției de scenă ni se pare însă acela de a fi evitat pornirile narcisiste și de a se fi pus, cu discreție și eficiență, în slujba evidențierii talentului, aptitudinilor sau posibilităților fiecărui student în parte. Se remarcă, dintr-o echipă în general valoroasă, Pelle Öhlund și Katarina Lundgren, Eva Ekengren și Bengt Einarsson, Veronica Rönnholm și Lars Arrhed. Și poate că nu e o concluzie demnă de un critic, dar faptul că am stat mai bine de trei ore la un spectacol jucat într-o limbă (din păcate) inaccesibilă fără a simți nici un moment plictiseală reprezintă, poate, cel mai sigur semn că spectacolul suedez a fost bun. ■ **A.G.**

JATEKSZIN, Budapesta

IMNUL de György Schwajda

Poate cuvîntul ce se potrivește cel mai bine spectacolului trupei budapestane este: **concizie**. El definește în egală măsură textul, excelent, semnat de Schwajda, spectacolul - riguros, auster și pasionant ca jocul de șah - conceput de Ion Taub, regizor binecunoscut nouă din perioada în care monta în România și, deopotrivă, jocul de remarcabilă forță de expresie al interpreților rolurilor principale, Judith Hernadt și Karoly. Eperjes cărora li se adaugă prezențe episodice însă - și ele - remarcabil puse la punct, semnate de Tibor Gáspar, György Szábó, Márta Martin. Nici o "gesticulație" (în sens propriu și figurat), nici o ezitare, nici o "cădere de tensiune". Desenul scenic e ferm, echilibrat, grăuntele de absurd al textului, al spectacolului coagulează sensurile, le dă relevanță și nu le înnegurează. **Imnul** Teatrului "Játekszin" devine argument expresiv al celebrei aserțiuni (care de obicei ne răsare în minte cînd faptele îi dau dreptate... prin afirmarea reversului ei): "se exprimă cu limpezime ceea ce e limpede gîndit". ■ **C.D.**

LABORATORIO TEATRO SETTIMO, Torino

STABAT MATER după texte de Isabelle Allende, Gabriel Garcia Marquez, Joao Guimarraes Rosa și alții

Settimo este o mică localitate situată la șapte kilometri (de aici numele) de Roma, și trupa a împrumutat numele orașului nu din lipsă de fantezie ci pentru că asta își propune să fie: un teatru al orașului, al fiecăreia dintre străzile și casele lui. Cu cîteva costume și o bucătărie portativă, cu o cutie plină cu nasturi de toate formele și culorile (intrarea e, ca în copilărie, pe nasturi, dar nasturii tot ei îi furnizează pentru că noi am devenit atît de plicticos de adulți, încît precis am ezita să ni-i smulgem pe cei de la bluză, de dragul unei serbări), cu aceste cîteva obiecte de recuzită, patru actori poposesc în apartamente, în școli, în bucătării de țară, în castele (s-a întîmplat!), adică oriunde oamenii, semenii lor, acceptă să trăiască alături, pentru o oră, bucuria întîlnirii cu teatrul. Sau **prin** teatru. Spectacolul lor e ceea ce va fi fost poate, cîndva, o șezătoare. Și o spun cu toată prețuirea. Un dialog viu, sensibil, o punte între oameni clădită prin vers, prin emoții, uimiri, înveseliri și înduioșări **împărtășite**; cu simplitate, cu prospețime, poate nu foarte profesional, dar nici n-ar fi nevoie de rigorile profesionalismului. Caut un cuvînt pentru a defini acest tip de comunicare și cred că l-am găsit: **fratern.**
■ **C.D.**

LA UNITER

Sensibil la semnalele actualității - așa cum se și cuvine din partea Uniunii Teatrale din Romania acum , cînd Romania Teatrală este (sau ar trebui să fie) în plin efort de reformulare a modalităților sale de funcționare - UNITER a organizat o Săptămînă a teatrelor independente. A încercat, cu alte cuvinte, să faciliteze conturarea unei imagini cît de cît exacte (în măsura în care poate fi exactă în actualul moment), cît de cît complete (în măsura în care "independentele" au răspuns invitației) a unui compartiment al vieții scenice destul de puțin cunoscut dar care, teoretic, tinde să dobîndească o pondere demnă de luat în seamă.

Nu toate teatrele au ridicat "mănușa" și nici măcar majoritatea .Au răspuns Levant (cu Alegere de clovn de Matei Vișniec) ,Compania Teatrală București (cu piesa lui Sammy Fayad Cum se jefuiește o bancă) și , desigur , UNITER " în persoană" cu :Teatrul de Cameră (Discurs pentru o Academie de Kafka) , Teatrul Franco-Roman (Șase personaje în căutarea ....) și Inoportun (Nepoftiții de Copi) .

Nu ne propunem , în însemnarea de față , formularea unor opinii critice referitoare la spectacole (revista noastră a publicat , de altfel, cronici despre fiecare dintre ele) mulțumindu-ne doar să semnalăm o inițiativă meritorie. Am adăuga, totuși, că din "trecerea în revistă" pe care a prilejuit-o Săptămîna , par a se cristaliza trei direcții de evoluție a acestui "off" al scenei românești: experimentul (trupele UNITER) teatru tradițional (ceea ce nu vrea să însemne cîtuși de puțin învechit ori neinteresant , ci dimpotrivă - "Levant") și comertul cu toptanul ("București").Această posibilă definire de intenții este însă , trebuie precizat , mai mult o presupunere decît o constatare izvorîtă din analiză. Analiza (cu concluzia de rigoare) va fi posibilă mai tîrziu, atunci cînd aceste teatre (și altele) vor fi nu la primul spectacol montat ci măcar la **primele.** ■ **C.D.**

ARTLIFT

La sediul Academiei de Teatru și Film (ATF) a fost inaugurată o bibliotecă realizată în cadrul operațiunii ARTLIFT (Marea Britanie-România).

Începută cu un an în urmă și avîndu-i ca inițiatori pe David MacCreedy și Iain Gillie, OPERATION ARTLIFT a realizat un fond de 5.000 de volume (unele din ele purtînd autografele autorilor sau ale proprietarilor, precum Alan Benett sau John Gielgud). Această bibliotecă, transportată la București de către britanici se află acum la dispoziția studenților români ai ATF. ■

RIMBAUD-PERSONAJUL

Recitalul Rimbaud al lui Jacques Bonnaffé, susținut la Institutul Francez din București, a fost o surpriză dintre cele mai plăcute. Publicul, obișnuit desigur cu această formă oarecum convențională de spectacol, a fost șocat și încîntat de prestația extraordinară a lui Jacques Bonnaffe, care a umplut scena cu personalitatea sa și, mai mult, cu a lui Rimbaud - personajul.

Colajul de versuri și scrisori, începînd de la primele încercări lirice și terminînd cu LE BATEAU IVRE (Corabia beată), a expus nu atît textul poetului genial cît posibilele reacții umane ale geniului însuși, ca personaj.

Perfect interiorizat, Jacques Bonnaffé a oferit uneori, pentru același text, mai multe variante de interpretare, mai multe feluri de revoltă: el a redat cu profesionalism impecabil răzvrătirea adolescentină, protestul social, tensiunea dintre geniu și "restul lumii", comunicarea spiritelor înalte din generații diferite (Verlaine-Rimbaud). Dar nu a fost de două ori același. În sfîrșit, istoria eternului adolescent după eternul supraman al poeziei prevestește ILUMINĂRILE și ANOTIMPUL ÎN INFERN (la care textul spectacolului nu ajunge) și ulterioara evadare din civilizație.

Stilul lui Jacques Bonnaffe este de-a dreptul extraordinar, iar supunerea actorului și regizorului la TEXTUL și SPIRITUL rimbaldian,mi se pare un fapt ce s-ar cuveni importat și pe meleaguri dîmbovițene. Forța artistului, nici un moment etalată ostentativ, este în primul rînd una INTELECTUALĂ.

N-am putut decît să-l invidiez pe cel care a avut timp și dispoziție sufletească pentru a-l citi și a-l înțelege pe Rimbaud. M-am gîndit cît de interesantă e poezia română și cît de puțină vreme sau liniște avem ca să le dăruim un asemenea viu (și firesc) omagiu.

■ **HORIA GÂRBEA**

TEATRO VITTORIA- COMPAGNIA ATTORI & TECNICI, Roma

HAMLET ÎN SOS PICANT de Aldo Nicolaj

Înființat în 1977 și beneficiind, din 1986, de un sediu stabil (lucru deloc frecvent în Italia), Teatrul Vittoria are în program, pe de o parte, lansarea sau relansarea de comedii (căci, spun membrii trupei, repertoriul italienesc de azi se bazează, oricît ar părea de ciudat, pe drame) și, pe de altă parte, înlesnirea debuturilor actoricești. Spectacolul invitat la Piatra Neamț ilustrează mai ales izbînda companiei în prima direcție. Piesa lui Aldo Nicolaj, dramaturg bine cunoscut și adesea jucat la noi, nu revelează profunzimi nemăsurate, și nici subtilități rafinate; vădește, în schimb, ca mai toate scrierile autorului, o perfectă cunoaștere a mașinăriei teatrale: e construită ireproșabil, are tensiune dramatică, replică vie și roluri generoase. Și este, în plus, realmente amuzantă: povestea lui Hamlet văzută din și dinspre bucătărie devine o farsă bufon- macabră. "Bucătăria - centrul universului, motorul istoriei, inima politicii", astfel rezumă textul Attilio Corsini, directorul artistic al teatrului și regizorul spectacolului, care conduce cu mînă ușoară dar fermă o montare vioaie, spirituală și foarte agreabilă vizual, datorită mai ales splendidei scenografii realizate de renumitul Uberto Bertacca. Intr-o bucătărie reconstituită pînă la amănunt (operațiune în care numai ochiul și mîna unui artist autentic puteau evita kitsch-ul), actorii - și cei mai tineri, și cei mai puțin - joacă exuberant, cu haz și, în general, cu talent. Se detașează net una dintre "veteranele" ansamblului, Viviana Toniolo (care semnează și muzica), în regina Gertrude: o autentică "prezență", inteligentă și cu farmec. ■ **A.G.**

ARANY JÁNOS SZINHÁZ, Budapesta

POVESTE DESPRE UN JOBEN ȘI O MINGE ÎN CULORILE CURCUBEULUI de Pavel Vasicek

Singurul teatru profesionist pentru copii din Ungaria a adus la Piatra Neamț un spectacol (regia, Vas Zoltan Ivan) la care copiii, ba chiar și adulții au participat cu entuziasm. De ce? Pentru că scenografia era frumoasă și ascundea tot felul de surprize, pentru că povestea era educativă fără a înceta să fie distractivă, dar în primul rînd pentru că actorii nu mimau vîrsta preșcolară alintîndu-se mieunat și "prostindu-se", ci sugerînd-o prin cîteva atitudini expresiv reproduse (și, cu siguranță, atent studiate în prealabil) și printr-un joc sincer și proaspăt. Un spectacol la care, deși, probabil, puțini înțelegeau cuvintele (cu toată traducerea oarecum simultană și oricum selectivă), au privit cu încîntare mulți, inclusiv plasatoarele și bufetierele teatrului-gazdă, ce-și părăsiseră de astă dată, în mod necondamnabil - posturile.

■ **A.G.**

TEATRUL NATIONAL DE STAT "VASILE ALECSANDRI" din Bălți

DOMNIȘOARA IULIA de August Strindberg

Spectacolul teatrului din Bălți mi-a amintit o vorbă pe cît de "bătută" pe atît de exactă (în cazul de față, oricum): "De ce simplu, cînd se poate complicat?" Dorința exprimării metaforice, tentația "semnului teatral" cu orice preț, voluptatea alambicării "intelectuale" a frazei scenice conduc, în spectacolul regizat de Ioan Ciubotariu, la un rezultat pe care cu greu ne ferim a-l numi catastrofal: totul e neclar dar emfatic, momentele dramatice stîrnesc zîmbetul iar sublinierile comice te aruncă brusc în posomoreală, gesturile, imaginile, mișcările par vechi, văzute de mii de ori deși gîndul ce le animă este, evident, acela al inovării, al modernizării mijloacelor. Spectacolul e ca un chip tînăr încărcat de un machiaj de calitate dubioasă, și, în plus, aplicat fără îndemînare: te îndeamnă să recurgi la apă și săpun, să limpezești trăsăturile care, precis, sînt armonioase. Ori măcar proaspete.

■ **C.D.**

MUM PUPPETTHEATRE, S.U.A

AVENTURILE UNUI BĂIAT și ALE CÎINELUI SĂU ÎN SPATIUL EXTRATERESTRU de Robert Smythe

Doi tineri îndrăgostiți de teatru (și, precis, de copii) cîteva păpuși, multe dintre ele improvizate din "obiecte de larg consum", - consumate pînă la revenirea la părțile componente, o mînă de cîrpe colorate, lumini, și ele, colorate, muzică veselă, o povestioară simplă și.... cam atît a intrat în ecuația spectacolului de animație prezentat de MUM Puppettheatre din West Chester Pennsylvania. A mai fost ceva? A mai fost. Cam ceea ce diferențiază un bot de humă de botul de humă din care Dumnezeu l-a făcut pe om. Adică sufletul, gîndul și poate, în primul rînd, binecuvîntatul har de a se juca, de a fi bucuros. Ca și creația Domnului, spectacolul a fost departe de perfecțiune, dar ca și ea, a fost, de fapt, minunată.

■ **C.D.**

DANSUL - MEMORIE AFECTIVĂ

La începutul lunii aprilie programul "La danse en voyage", organizat de Ministerul Culturii din Romania, Ministerul Culturii din Franța, Association Française d'Action Artistique, UNITER, Teatrul "Bulandra", Opera din București și Opera din Timișoara, ne-a prilejuit întîlnirea cu coregraful Georges Appaix și compania "La Liseuse". Ca în aproape toate turneele programului, spectacolul a fost precedat de un stagiu de cinci zile susținut de Appaix la Opera Română, stagiu deschis dansatorilor și actorilor deopotrivă.

Compania "La Liseuse" - Franța - coregrafia Georges Appaix, spectacolul *De et Par*.

Folkwang - Tantzstudio - Germania - Conducerea artistică Pina Bausch ; *Rote rosen*,coregrafia Rainer Behr, *Sanguis*, coregrafia Urs Dietrich.

Spectacolul *De et par* face parte dintr-o serie ordonată alfabetic *(Antiquités,* 1988, *Basta!*, 1989, *Le conte de tailleur*, 1991, *De et par,* 1991, *Erre de trois*, 1992). Ceea ce sugerează o premeditare cu bătaie foarte lungă care, într-un domeniu atît de supus modei cum este acela al spectacolului de dans contemporan, presupune o extremă perseverență în căutarea a ceva substanțial. Din această perspectivă *De et par* devine o parte dintr-o construcție pe care simți nevoia să o privești în ansamblul ei.

Prezența zgomotelor, a cuvintelor, a actorilor sau absența oricărei coloane sonore, ca și elemente pregnante ale spectacularului (vopsea, plase, ștângi, materiale neobișnuite cu volume bizare, apă, nisip) sînt bunuri de mult cîștigate de spectacolul de dans contemporan,ele nefiind noi ca prezență ci doar ca modalitate și justificare a întrebuințării lor. În cazul lui Appaix însă centrul de greutate al spectacolului devine cuvîntul, "textul" spectacolului depășind situația de element dramatic în construcția unui scenariu coregrafic.

Georges Appaix pornește pe calea elaborării spectacolului de la cuvîntul inteligibil și ajunge la cuvîntul sonor, descompunînd un text (Lucrețiu, *Despre natura lucrurilor,* Jankélévitch, *Ironia)* prin fragmentare, reluare, reguli ritmice de jazz care devin reguli de prozodie. În sonoritatea obținută sensul inițial apare fragmentar și transformat, conform fenomenului prin care un număr de cuvinte scoase din context au astfel un alt înțeles decît cel inițial.. Ambiguitatea obținută dincolo de stricta sonoritate constituie suportul mișcării sau pretextul ei. Este foarte greu de spus în ce măsură un gest corespunde exact unui cuvînt, unei situații sau unei stări, cu atît mai mult cu cît coregrafia nu poate fi confundată în nici un chip cu pantomima. Poate că ajungem acum la o întrebare dură care exprimă riscul imens al unui program ca acel pe care pare să-l aibă Appaix: în ce măsură două modalități de exprimare atît de diferite prin gradul de echivoc al codului lor propriu, două modalități cum sînt cuvîntul și gestul coregrafic, se pot întîlni, unde și în detrimentul cărela dintre ele? Fără îndoială că la un moment dat vom vedea dacă răspunsul poate fi dat fie de logică fie de geniu.

Spectacolul nu se bazează pe un scenariu de tip poveste; totodată evită implicarea emoțională puternică a spectatorului. Momentele se leagă urmînd un principiu proustian, lucru la care te face să te gîndești alternanța dintre secvențe abstracte sonor și coregrafic, și secvențe intim cotidiene, cum este aceea a pierderii de memorie în timpul lucrului, sau a vorbăriei deranjante a culva într-o sală unde se repetă, sau a celui care mereu pierde rîndul din pricina lipsei de tupeu.Ceea ce impune Appaix în spectacolul De et par nu este nicidecum o soluție sau măcar o afirmație ci o experiență care într-un anumit sens este foarte avansată oricît ar părea de simplă și pentru mulți poate neconvingătoare.

*

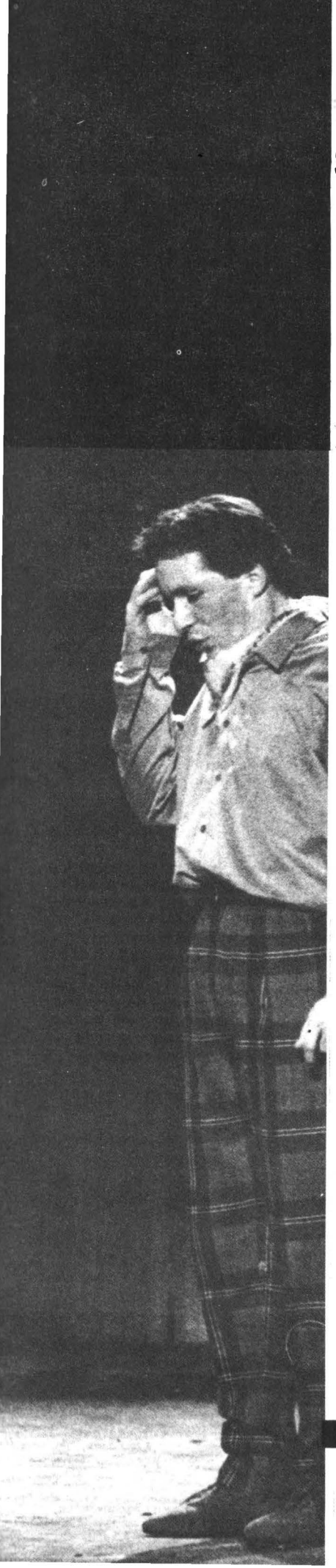
* *

Prin comparație cu dansul contemporan francez am avut prilejul să vedem la București o trupă germană al cărei director artistic este Pina Bausch. În cele două dansuri prezentate (două acte ale unui spectacol) școala coregrafei se impune. În primul rînd prin educația dansatorilor, extrem de bine și specific antrenați, în al doilea rînd prin construcția coregrafiei. O situație oarecare dată, într-un spațiu explicit - bîciul în primul act și o plajă privată, noaptea, în actul doi - personajele și relațiile dintre ele sînt exprimate coregrafic în cîteva fraze foarte puternice ca sens și capacitate de a emoționa, fraze cu care apoi se construiește și se descrie prin repetiție și prin nuanțele care intervin în repetiție, prin raporturi contrapunctice între personaje sau grupuri de personaje.

Fără îndoială că opțiunea între cele două dansuri este făcută de fiecare spectator pînă la urmă pe criterii de memorie afectivă. căci ele au fost construite pe aceleași principii. Dar *Sangvis* are o atmosferă intim cunoscută printr-un rapel cultural foarte apropiat - atîtea drame în istoria literaturii și a filmului se petrec pe plajă, iar simpla enunțare sonoră a proximității mării sensibilizează de la bun început spectatorul făcîndu-l foarte receptiv la ceea ce urmează. Uneori pînă la rănire. Căci repetarea, în gradația aceasta dată de coregraf, duce la intensificarea extremă a senzațiilor, a sensurilor care sînt oricum foarte puternice din prima lor enunțare. Sînt posibile, firește, reacții diferite: un spectator excesiv de sensibil se va crispa poate și va deveni opac. Dar se va crispa în fața dozării unui discurs inteligibil, inteligibilitate care, pentru o mare parte din public este încă esențială.

Spectacolul are o construcție dramatică foarte solidă în care elementele dramei sînt exprimate coregrafic. Calitatea unică a dansului de a fi în același timp exact și echivoc,precis și sugestiv, analitic și impresionist, permite crearea unei țesături dense de sensuri și senzații complexe care îmbracă pretextul dramatic dezvăluind, într-o situație cunoscută, gînduri noi. Totul rămîne foarte bine controlat: felul în care nisipul rămîne pe costume, felul în care nisipul se risipește pe mișcare, florile, aranjamentul planșelor. Prin dozarea moderată a obsesiei sexuale ea nu-l depășește pe "homo sapiens" și astfel sensul întregii coregrafii rămîne liber: în ultimă instanță șansa de a supraviețui cu intimitatea ta reală într-o convenție socială improprie.

MIHAELA SĂSĂRMAN



INTERFERENȚA ARTELOR ȘI INTERFERENȚA STILURILOR*

LUNI. Văd pentru prima dată Bacăul și, pentru că tot am pierdut simfonicul inaugural (cu piese de Ștefan Niculescu, Jos Swaanenburg și Costin Miereanu), caut, mai degrabă livresc, urmele Poetului. Plouă domol, economic, parcă, fără metafizică. N-am nici o șansă. Nimic din transparența ei (a ploii) nu-mi pare bacovian. Nici griul mohorît al blocurilor. Nici străzile aproape goale. Orașul vechi pare că se ascunde. Masa de seară mă aduce de-a binelea în realitate. Un ansamblu din Chișinău prezintă dansuri "țigănești". Fuste înflorate, scrobite, taraf, melancolie slavă și țuică balcanică. Lipsește în toate astea Loteanu. Kitsch-suvenir. Îi urmăresc pe francezii din cvartetul "Emphasis". Sînt foarte tineri, simpatici, se simt bine și par amuzați de pitorescul scenei. Una din piesele pe care le-au cîntat la București, "Arii românești" de Pedro Iturralde, mi-a arătat că folclorul nostru autentic le este aproape necunoscut. Mă întristează faptul, dar nu mă surprinde. Nici unii dintre români nu l-au descoperit încă.

MARȚI. Dimineața participăm la simpozionul cu tema "Interferența artelor". Gazdă, Centrul european de cultură "George Apostu". Flori, animație, Televiziunea(e cu noi). Prezintă referate Carmen Stoianov, coordonatoarea "interferențelor", Despina Petecel și subsemnatul. Dintr-o fotografie alăturată ne urmărește chipul sever, masiv, sculptural, imposibil de descifrat al lui Apostu. "Interferențele" îl vor include, se înțelege, și pe el. Și încă, imaginea chinuită a unui Christ, sculptorul în atelier, îngenunchiat ca în **Rugăciunea** *lui Brîncuși.*

Seara, excelentul și foarte tînărul cvartet de saxofoane **Emphasis**, *cu Gilles Martin, Nicolas Prost, Jean Yves Chevalier și Nicolas Woilard. În pofida numelui ce ne-ar putea deruta ("Emphasis" se traduce prin "Reliefuri/ Pregnanțe"), inedita, pentru noi, formație (cu premii la Paris, Dijon, Metz, Bourgogne) ar dorința programatică de a se adresa unui public cît mai larg. Repertoriul, temerar, aș zice, dar, în genere, convingător, apropie sfere stilistice destul de eterogene. Jazz clasic (Dave Brubeck, Scott Joplin), jazz contemporan, free, muzici ale micro- toniilor, teatru instrumental (Alain Louvier), Suita* **Swing Sweet** *de Pierre Petit, un soi de colaj (jazz - romantism - atonalism) mai puțin "ofertant" ca valoare, momente postseriale și, în sfîrșit, două piese de compozitori români -* **Proporții pentru Emphasis** *de Petru Stoianov și* **Palimpseste de Couternon** *de Liviu Dănceanu. Aflate mai depart, cumva, de jubilația ironic - postmodernă dar propunînd soluții personale ce nu se pot subsuma "modernismului", cei doi autori par mai preocupați de sondarea "verticalei", de căutarea unor structuri arhetipale. Cum ar spune Monica Spiridon, un "înapoi spre viitor". La Petru Stoianov există un soi de voluptat calmă, refuzînd reliefurile mari, a modalului melodic, Liviu Dănceanu investigînd mai mult formele "Noii consonanțe". O menționare specială ar merita, cred, și teatrul instrumental al lui Alain Louvier,* **Le jeu des sept musiques**, *o ingenioasă și sa astică metaforă sonoră a relației individ - societate, transpusă în opoziția solist - ansamblu.*

MIERCURI. Simpozionul continuă cu referatele "Muzică și Logos" (Mihaela Marinescu) și "Confluențe artistice" (Ruxandra Arzoiu). Se ajunge, din alt unghi de vedere, la unele din discuțiile anterioare. Tema, bine aleasă, se dovedește a fi bogată în "armonice". Și în întrebări la care nu e ușor să răspunzi. Există, totuși, "cubism" în muzică?...

Seara, recital de flaut. Un virtuoz de primă mărime, dar și un muzician complet - Jos Swaanenburg, compozitor și creator al modelului de flaut alto ce-i poartă numele. În descendența lui Cage, el propune, prin piesele unor compozitori olandezi, un tip de flaut "preparat", așa cum, la fel de ingenios se va dovedi și compozitorul - interpret Cristian Alexandru Petrescu în "prepararea" vocii. Despre Jos să mai spun că are în repertoriu și Concertul 1 pentru flaut și orchestră de Doina Rotaru, că este dornic și de alte colaborări cu românii, că îl interesează folclorul nostru și vr a să viziteze, cîndva, institutul de profil și Muzeul țăranului.

JOI. Ultima zi a "Interferențelor". Asistența s-a mai subțiat, florile au rămas, dar a dispărut Televiziunea. În care se vede că la noi o minune durează doar două zile și că vizualul nu trage la "vizual". Căci asta a fost tema celui mai complet și mai interesant, cred eu, referat al săptămînii - "Muzica și artele vizuale", prezentat de compozitorul și pianistul Mihai Vîrtosu.

Concertul zilei a fost susținut de formația "Archaeus" condusă de Liviu Dănceanu. Despre Atelierul său de muzică contemporană, ar fi multe de spus. Este, cred, cel mai activ și stabil ansamblu axat pe creația secolului XX, dar interesat în aceeași măsură și de restituirea filonului vechi, bizantin. Membrilor permanenți ai Atelierului li s-a alăturat în calitate de interpret - compozitor și Cristian A. Petrescu. De mare succes s-a dovedit a fi și în ipostaza, mai pu n cunoscută mie, aceea de actor - solist în piesa "Îndeletnicirile mele" de Sorin Vulcu. O savuroasă parodie a banalului cotidian, în car textul lui Michaud apar surprinzător de apropiat lumii lui Caragiale. În **Heteropsalmia**, *Petru Stoianov "recuperează" în spirit postmodern spațiul, nu îndeajuns de adîncit pînă acum, al muzicii bizantine. În* **Shunt** *de americanul Charles Boone, "interludiu" pentru trei percuționiști, am surprins să-i descopăr pe Liviu Dănceanu, dirijorul ansamblului și pe violoncelista Anca Vartolomei abordînd, cu talent și fără complexe, un alt instrument decît cel ce i-a consacrat. În sfîrșit, "Clapping Music", o piesă repetitivă, antrenantă, un fel de "cortină" finală a concertului, încheie una din serile cele mai aplaudate.*

Pierd, printr-o nedorită consecvență, și ultimul simfonic al Filarmonicii "Mihail Jora". Pierd, deci, un solist de excepție - trombonistul englez Barrie Webb și o primă audiție absolută - **Concertul pentru trombon și orchestră** *de Liviu Dănceanu. Acum însă, cînd prieteniile cu oaspeții străini par a se fi consolidat, e de sperat să-i revedem cît de curînd și la București. Poate chiar în mai, la "Festivalul internațional al muzicii noi".*

VALENTIN PETCULESCU

* Note la "Zilele muzicii contemporane", Bacău,20-24 aprilie 1992

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA - PARMA, 1992
teatro due / 25-29 aprilie

PORTRET CU UBU REX ÎN MINIATURĂ

Cînd am văzut spațiul de joc în care urma să fie reprezentat, la "Teatro Due" din Parma, spectacolul semnat de Silviu Purcărete, i-am dat imediat dreptate regizorului, vădit nemulțumit de faptul că nu vizitase în prealabil sala. Un cub de scenă îngust, cu ieșiri pe o singură parte și cu podeaua serios înclinată, trebuia adaptat în doar două zile platformelor mobile, "armatelor" de oameni și, mai ales, viziunii atît de simfonice a spectacolului, pentru care abia Sala Mare a Teatrului Național din București pare tocmai potrivită. Silviu Purcărete era singurul cu adevărat îngrijorat, fiindcă restul trupei craiovene se apucase să-și vadă impasibilă de treburi. Actorii plecaseră, majoritatea, la cumpărături și la vizitat orașul, iar tehnicienii și asistenta de regie, actrița Mirela Cioabă, rămăseseră pentru montajul tehnic alături de echipa de italieni.

Priveam cu uluire și, mărturisesc acum, cu profundă neîncredere faptul că regizorul a plecat imediat și el de la fața locului, lăsînd montarea să-și urmeze cursul, sub ochii directorului Boroghină și ai echipei tehnice. Teatrul din Craiova avea să-mi rezerve însă o neașteptată surpriză.

Fără certuri inutile, fără orgolii ridicole, fără timpi morți, echipa lucra omogen, păstrîndu-și înainte de toate simțul umorului, dar vădind în același timp un profund simț al datoriei. Personal, cunosc puține trupe bucureștene care, plecate în turneu, ar proceda la fel; așa cum cunosc puține actrițe care, în calitatea lor de asistente de regie, ar fi rămas închise în sala teatrului fără să iasă la plimbare și la cumpărături decît după ziua premierei.

Ei bine, acestei minunate surprize a disciplinei de lucru în echipă avea să i se adauge una de ordin cu totul diferit.

Seara premierei a dezvăluit o sală cu numai 40 de spectatori! Obișnuiți cu triumful de la Edinburgh și Braunschweig, concentrați să-și adapteze spectacolul unui spațiu atît de impropriu, actorii au observat doar la sfîrșitul reprezentației cît de răzlețită le fusese de astă dată audiența. Trebuie spus că un asemenea sentiment de neputință tristă am trăit rareori. Văzîndu-le chipurile, strălucitoare după reprezentație, alimentînd o expresie de stupoare și de neîncredere la vederea sălii, am lăsat, fără să vreau, ochii în jos. Aplauzele au fost însă nespus de generoase. Organizatorii ne-au spus a doua zi că ceea ce noi pusesem pe seama unei publicități insuficiente din partea festivalului reprezintă de fapt expresia unui interes tot mai scăzut al publicului italian pentru spectacolul teatral. În același timp, directorul artistic al festivalului, Giorgio Gennari, mărturisea într-un interviu că festivalul de la "Teatro Due", cu reputația sa recunoscută pe plan național, este în primul rînd o manifestare adresată publicului profesionist și nu marelui public. Ea este menită, așadar, să lanseze pe plan european artiști ai scenei sau să producă evenimente - cum a fost, de pildă, spectacolul-lectură al unui text de Valère Novarina, tradus pentru prima oară în limba italiană și intitulat All'Attore.

Oricum ar fi stat lucrurile însă, actorii români meritau, cred, mai multă atenție din partea biroului de relații cu publicul și de relații cu presa al festivalului. Anul trecut, pregătind, în cadrul echipei de la Paris, venirea **Trilogiei antice**, *îmi amintesc foarte exact cît de mult efort s-a depus pentru a sensibiliza toate categoriile de public la spectacolul jucat în greaca veche. Conversații telefonice, materiale promoționale, conferințe de presă în avanpremieră erau menite* **a trezi** *un interes altfel modest. Probabil însă că organizatorilor de la Parma acest efort promoțional li s-ar fi părut inutil, de vreme ce festivalul lor va continua să funcționeze, cu aceleași subvenții, indiferent de ecoul în mass-media al manifestării.*

În fine, cu totul neașteptat apărea spectacolul în acel spațiu îngust, unde ritmul reprezentației nu se mai construia din concentrice acolade, subtil și gradat suprapuse. La "Teatro Due", adaptîndu-se locului, artiștii remodelaseră și timpul reprezentației, jucînd ca și cum o cadență necunoscută, impusă, sugrumînd măsurile cunoscute, îi obliga să înainteze într-o permanentă explozie. UBU REX CU SCENE DIN MACBETH mi s-a relevat astfel, poate mai direct ca altădată, drept spectacolul neputinței caraghioase de-a poseda puterea. Închise în cubul unei scene prea mici, personajele mi-au apărut cu atît mai grotești cu cît spațiul părea la infinit micșorabil. Aici, într-o dimensiune cu totul neîncăpătoare pentru ambiția desfășurării, vedeai cel mai bine cum unui ochi exterior, neimplicat, olimpian, agitația buimacă a pămîntenilor poate să-i pară, trebuie că-i pare acel "basm băsmit de-un prost". Iar ochiul olimpian, neutru, aparține, nu-i așa, Istoriei.

Îmi revine în minte felul în care, în **Merlin**, *Cătălina Buzoianu comenta, cu un grațios, îndurerat patetism, cruzimea aceleiași "priviri". Dar dacă, în cazul ei, timpul trecut, ireversibil, e aureolat de o înțelegere și ironică resemnare, pentru Purcărete metafora timpului istoric este încărcată de umor și lipsită de suspine paseiste. Din acest punct de vedere, optica lui Purcărete este de o înfricoșătoare luciditate. Sceptic și neîncrezător în orice fel de subiectivare a timpului Istoriei, regizorul apare ca un rațional pur, ca un ateu absolut. Și dacă a sa Lady Macbeth, într-un gest mic, dar memorabil, culege de pe jos poșeta doamnei Ubu este tocmai fiindcă, sublimă (***Macbeth***) sau grotească (***Ubu***), obsesia puterii, ca orice livrare, ca orice fanatism, devine ridicolă în fața imensei roți a deșertăciunilor.*

Nu întîmplătoare mi se pare, de aceea, apropierea astfel făcută între doi regizori care au trăit ruptura a două timpuri istorice ale României, dînd expresie scenică acestei experiențe fie într-o formă poetică, adînc emoțională, fie într-o contemplație prozaică, în care fractura e asumată caustic, brutal, de la distanță. Nu știu în ce măsură această comparație poate merge dincolo de speculația pură. Cred însă că cele două ipostaze înseamnă de fapt principalele două atitudini spirituale caracteristice artistului din generațiile tranziției.

Impresionată, așadar, încă o dată de caracterul emblematic al spectacolului UBU REX CU SCENE DIN MACBETH, de capacitatea acestei tulburătoare ficțiuni de a da expresie unui tot atît de tulburător adevăr, mi se pare potrivit să închei cu o frază rostită în spectacolul după un text de Novarina: "Am venit aici pentru a afirma că lumea nu există. Am fost invitat special pentru a vă împărtăși aceasta".

E un lucru pe care, cu siguranță, Silviu Purcărete îl știa deja.

CORINA ȘUTEU

O REUNIUNE TEATRALĂ PĂPUȘĂREASCĂ

Prima competiție teatrală cu caracter internațional din acest an s-a desfășurat la Botoșani, între 28 și 31 martie: "Gala internațională a recitalurilor păpușărești", organizată de Ministerul Culturii, UNIMA - România, inspectoratul pentru cultură al județului și Teatrul "Vasilache" din Botoșani. Au participat unsprezece teatre (din paisprezece, cîte fuseseră anunțate inițial) cu paisprezece reprezentații, dintre care două hors-concours. În ultima zi a reuniunii, competitorii și invitații au procedat la un schimb de opinii și de impresii în colocviul avînd drept subiect *Arta spectacolului de marionete.* Întîlnirea s-a dovedit necesară și utilă, ea prilejuind, în afara "contemplării" reciproce (colectivelor venite la Botoșani asigurîndu-li-se ședera pentru întreaga durată a Galei), o "controlare a poziției" pe scara valorilor în domeniu, existente acum în țara noastră, dar și raportate la momentul artistic actual din alte părți, așa cum a putut fi el receptat prin intermediul unor mesageri ai artei păpușărești din Elveția, Republica Moldova, Spania, Ucraina.

Ținînd seama de specificarea expresă conținută în chiar genericul Galei, s-a născut, firesc, întrebarea - prelungită de altfel și în colocviul amintit - ce înseamnă și cum se va manifesta pe scenă un "recital păpușăresc". Se reactualiza astfel o chestiune destul de controversată la timpul ei, adică în urmă cu 20 de ani, o dată cu lansarea în circuitul festivalier teatral din țara noastră a "Galei recitalurilor dramatice", la Bacău. Dacă acolo aceste lucruri s-au lămurit (încîlcindu-se însă în ce privește participarea - precum scriam, după anterioarea ediție, totîn "Teatrul azi"), de la Botoșani am plecat oarecum nedumeriți. Vom arăta și de ce.

Cu unele deosebiri de formulare, prin "recital" lingviștii au convenit, de mult timp, a înțelege o manifestare artistică susținută de un singur interpret. În esență, recitalul trimite, oricum, la prezența unui protagonist, asistat sau nu de confrați, *protagonist* care-și oferă șansa (după cum își asumă și riscurile) condiției de solist. Or, în cele douăsprezece reprezentații aspirînd la podiumul de premiere botoșănean, situația numerică a "protagoniștilor" s-a prezentat astfel: 1 - două spectacole; 2 - trei spectacole; 3 - cinci spectacole; 4 - un spectacol; peste 4 - un spectacol. S-a explicat, în timpul colocviului, că regulamentul Galei prevede (avînd în vedere specificul reprezentației păpușărești) posibilitatea aducerii în concurs a spectacolelor la realizarea cărora să colaboreze un număr de cel mult patru interpreți, fără a se preciza însă obligativitatea prezenței "solistului". S-a pronunțat chiar sintagma "recital colectiv", al cărei înțeles mărturisim că ne scapă.

Ezitările în clarificarea profilului competiției s-au răsfrînt, normal, asupra participării. Teatrele, în marea lor majoritate, au trimis spectacole (cîteva dintre ele de bună și de foarte bună ținută artistică) în desfășurarea cărora interpreții au etalat prestații profesionale relevabile, constituindu-se în *echipe* omogene, lucru întru totul lăudabil; cum arătam însă , doar două dintre aceste spectacole, *O valiză cu surprize,* susținut de Alexandru Bilinschi (Teatrul de păpuși particular "Bibi" din Baia-Mare) și *La anul,* prezentat de Mirela Corbeanu (Teatrul de păpuși din Oradea), au fost recitaluri în înțelesul "ortodox" al cuvîntului. Realitatea constatată în cele patru zile ale manifestării a determinat de altfel juriul (condus de conf. univ. Brîndușa Zaița Silvestru, actriță la Teatrul "Țăndărică" din București) să acorde premiile nu unor artiști păpușari, ci *spectacolelor* prezentate de aceștia, după cum urmează: *Marele Premiu*: *Don Quijote* de Juan Cervero, după Cervantes, Teatrul "Bambalina Titelles" din Valencia (Spania); *Premiul I: Oameni și copii* de Daniil Harms și Callstrat Costin, Teatrul de păpuși "Vasilache" din Botoșani; *Premiul II* (ex aequo): *O valiză cu surprize*; *Guguță,* Teatrul de păpuși :Guguță" din Chișinău (R. Moldova); *Premiul III* (ex aequo): *Arvinte și Pepelea,* vodevil de V. Alecsandri, Teatrul "Ariel" din Tîrgu-Mureș; *De-a Vasilache,* Teatrul "Țăndărică" din București; Premiul special al juriului: Marius Rogojinschi, pentru regie artistică și opțiune repertorială (*Oameni și copii*, Teatrul "Vasilache"); *Premiul orașului și al "Gazetei de Botoșani"*: *Romeo și Julieta '90*, de Michel Poletti, Teatrul "Antonin Artaud" din Ascona (Elveția); *Mențiuni: Pianistul,* Teatrul de păpuși "Vasilache"; *Transformările magice*, Teatrul "Licurici" din Chișinău.

În opinia noastră, premiile Galei au ierarhizat judicios, pe scara valorii, spectacolele arătate aici; motiv pentru care anunțarea lor a și fost primită cu satisfacție atît de competitori, cît și de public. Asupra acestui aspect al întîmplării, de regulă generator de comentarii antagonice, consensul a fost reconfortant. Argumentele care au pledat în favoarea producțiilor artistice premiate acoperă o diversitate de calități. Astfel, se cuvin amintite metafora gravă inclusă în rafinata demonstrație scenică pe care au prezentat-o cei doi interpreți sosiți din Valencia cu al lor *Don Quijote,* sau fantezia, ritmul, cursivitatea și "miezul" spectacolului prezentat de Alexandru Bilinschi, înaltul grad de profesionalitate, sau arta în mînuirea păpușii și a marionetei (Teatrul "Țăndărică"), sau remarcabila disponibilitate pentru comunicarea cu publicul și pentru angajarea lui în desfășurarea fabulei scenice (Teatrul "Licurici" din Chișinău), sau poezia subtilă, de sensibilă frumusețe a momentului final - *Căluțul* - din spectacolul Teatrului "Guguță", sau expozeul clar, plin de umor clădit inteligent, în cea mai bună tradiție a spectacolului popular cu păpuși, împreună cu o scenografie menționabilă *(Arvinte și Pepelea,* Teatrul "Ariel"), sau parada de inventivitate, ritm, culoare și explozivă poftă de joc și de joacă din *Oameni și copii,* cea mai recentă premieră a Teatrului "Vasilache".

Mai multe întrebări, ridicate de vizionarea acelorași reprezentații (animat abordate în colocviul însoțitor al Galei), vizează momentul actual al genului însuși, și ele s-au dovedit a fi aceleași și pentru mișcarea păpușărească națională ca și pentru cea din țările de proveniență ale oaspeților. Să amintim doar cîteva. Se pierde specificitatea genului? Întrepătrunderea modalităților de exprimare specifice scenei teatrului dramatic și teatrului de păpuși înseamnă un cîștig valoric sau nu? Teatrul de păpuși revendică o literatură dramatică proprie sau poate aborda orice text? Pînă unde poate fi extinsă participarea tehnicii electronice în spectacolul teatrelor de păpuși și marionete? Muzica, într-un spectacol de gen, este scop în sine, personaj sau suport al evoluției actorului? Avem nevoie de regizori specializați pentru teatrul de păpuși? Părerile asupra acestor chestiuni, și nu doar asupra lor, au fost diferite. Constantă rămîne dorința de menținere a genului în perimetrul activ al vieții teatrale și căutarea de soluții operative în acest sens.

Gala de la Botoșani a prilejuit și anunțarea oficială a constituirii *Fundației Pinocchio,* "instituție culturală pentru protecția și valorizarea universului copilăriei", al cărei obiectiv central, potrivit statutului, constă în "promovarea schimburilor culturale și revitalizarea unui domeniu conjugînd artele, științele umaniste, pedagogia, cercetarea aplicată și dialogul cu valorile culturii europene și cu tradițiile popoarelor lumii". Inițiativa se anunță a fi generoasă.

CONSTANTIN PAIU

SCENA LUMII

ORAŞUL TEATRAL

Bostonul seamănă bine cu un decor; casele şi bisericile, toate prea roşii, prea noi - chiar şi cele vechi, de cărămidă autentică cățărate pe străzi în pantă, legate cu poduri arcuite şi împodobite cu plăci de bronz ce fixează istoria, o istorie sentimentală, tip necropolă - "Unui tată, de la fiul său - 1879", - copacii cu crengile conturate de becuri, totul concură la atmosfera de butaforie a unui teatru costisitor, în care ficțiunea reconstituie naiv realitatea. Chiar şi cartierul băncilor, cu fațade reflectorizante ale zgîrie- norilor şi cu acvariile restaurantelor de lux, pare un generic de serial TV, idealizînd propagandistic America. Numai rîul Charles, şerpuind printre malurile naturale, neatinse de beton, scapă din convenție, continuîndu-şi drumul monoton spre pădurile din interior.

În acest decor plasat în aer liber, viața cotidiană capătă aspecte declarat ludice. Pe străzi, în piețe, trupe ambulante cîntă muzică din Anzi, folclor irlandez, jazz, sau joacă scenete bazate pe Baghavad-Gita, studenții demonstrează pentru libertatea minorităților - etnice, religioase, de comportament sexual - sau împotriva războaielor de pe celălalt continent, coruri de voci tinere scandează "Nu mai avem dușmani", "America, americanilor", "Palestina, palestinienilor". Şi dacă acordurile nu seamănă cu cele verdiene, spectacolul amintește totuşi de măreția unui triumf pe scenă. Convenția pătrunde pînă în ultimele detalii - lumea declasaților, de exemplu, construindu-se minuțios în jurul mizeriei respingătoare, de la costumele zdrențuite pînă la pancardele "Artist înfometat", "Exilat", "Izgonit"etc. şi plasîndu-se strict în spațiul subteran al metroului.

Jocul ca mod de viață îşi găseşte expresia cea mai revelatoare în practica hobby-ului. Pe stadionul Universității Harvard, de exemplu, se manifestă un club, format din studenți şi foşti studenți, ce practică regulat un joc apropiat de formula spectacolului teatral şi care constă în a da viață unei lumi istoric îndepărtate - acum este vorba de epoca cruciadelor -, miza ultimă fiind stabilirea unei identități spirituale prin posibila filiație cu trecutul european. Ceea ce se vede după gardul de plasă este un turnir la care asistă doamne cu henin, menestreli cu lăute, călugări, prelați, arabi prizonieri, sclavi negri, ba, chiar, ambasadori kazari, slavi şi chinezi. Armele sînt de lemn, armurile de sîrmă uşoară, cuculele sînt reale şi bătaia autentică, la modul sportiv. Conducătorul jocului propune situația, anul, Curtea şi limba Curții, fixează maestrul de lupte, indică muzica şi literatura de reprezentat, triază şi stabileşte personajele şi dirijează improvizația pe teren. Totul se studiază în prealabil la bibliotecă şi în sala de sport, în auditorii şi în fonoteci, iar reprezentația propriu-zisă merge spre exorcizarea bagajului cultural astfel asumat, spre identificarea - sacră, am putea spune - cu lumea reprezentată. Între stadion şi stradă, gardul de plasă fixează o nouă convenție, cea a teatrului în teatru, spectatorii-pasageri neflind decît o extindere a spectatorilor- actori de pe gradenele stadionului, o rezervă oricînd dispusă la osmoză.

În acest context, teatrul profesionist funcționează şi el ca o convenție în convenție, riguros încadrată în spații special amenajate şi mediată precis prin reclama de specialitate. Companiile mari, American Repertory Theatre (ART) şi Huntingdon, beneficiază de săli impozante, în stil italian, cu posibilități tehnice de anvergură şi spații adiacente impresionante, destinate convergențelor culturale: expoziții, video-show-uri etc.

Fiecare colegiu posedă cîte un studio, amenajat după propria fantezie, de multe ori capelele în apele dezafectate ale respectivelor universități, ceea ce permite o largă interferență cu spectacole profesioniste de muzică.

Reclama (la radio şi TV) este un prolog recurent, interpretat de comperi cu voci educate şi aparițe agreabilă, şi bate monedă pe anunțarea marilor plăceri oferite spectatorului o dată cu primul pas pe uşa de la intrarea în teatru. Mimînd voluptatea, comperii descriu cortina de catifea, ascunzătoarea de miracole, foaierele pline de mărfuri care vor completa încîntarea receptării spectacolului - înghețată, cafea, dulciuri, cărți şi tricouri cu sigla, pentru amintire, etc. - subiectul minunat (tot în sensul de miracol) al piesei, în care se atiță gustul pentru incredibil (Cymbeline - "istorie, dragoste şi sînge"), în fine, nemaipomenitele calități ale actorilor şi regizorilor, dintre care cel puțin unul trebuie să vină de peste ocean, special pentru desfătarea bostonianului. O muzică savant aleasă potențează suspinele comentatorului, iar mici interviuri cu spectatori care s-au bucurat deja de farmecele respectivei producții, umplu de exclamații jubilante prologul.

Spectaculozitatea montărilor propriu-zise rezidă mai ales în

GERMANIA

AZILUL DE NOAPTE
de Maxim Gorki
la teatrul din Münster

Premieră la Teatrul din Münster, Germania. Pe afiş, trei nume ale unor cunoscuți creatori români: Vlad Mugur - regia, Helmuth Stürmer - decorurile, Lia Manțoc - costumele. O echipă ce se anunță a fi constituită pe termen lung.

La foarte puțin timp după prima reprezentație cu **Azilul de noapte** *de Maxim Gorki am avut ocazia să-i întîlnesc în Germania pe doi dintre realizatorii spectacolului de la Münster. Mi s-a părut firesc să-i întreb ce sens are un astfel de spectacol în țara prosperității. Argumentele sînt cît se poate de solide.*

VLAD MUGUR:

"Clasica frescă rusească se poate transforma într-o piesă modernă"

A fost un spectacol pe care, inițial, n-am vrut să-l fac. În viața mea am asistat de două ori, ca regizor începător, la **Azilul de noapte** şi pe urmă l-am văzut în variante celebre. Acum un an şi jumătate nu eram convins că trebuie să-l pun, mai ales în Germania, o țară atît de bogată, în care problema nu era nici pe departe acută. Am avut multe îndoieli, dar lucrul de care am fost foarte sigur e că genul clasic - să faci o frescă rusească - n-ar fi interesant. În ultimele luni, însă, situația s-a mai schimbat - în rău, din păcate - şi mi s-a părut că textul se poate transforma într-un spectacol modern. Am atacat două probleme: situația unor oameni care vor trebui să înfrunte, din nenorocire, sărăcia şi situația străinilor, felul în care sînt primiți. Asta e valabil nu doar pentru Germania, ci pentru întreg Occidentul - condiția în care ajung mulți dintre imigranți. Montînd **Azilul de noapte**, sigur că n-am ales situația fericită a străinilor dintr-o țară europeană, ci am pus problema celor care suferă material şi ajung să intre în acest azil. Asta interesează foarte mult aici şi tocmai din acest motiv spectacolul a fost bine primit, iar presa s-a preocupat îndelung de modalitatea în care am abordat piesa. De pildă, în spectacolul nostru joacă un iranian, o japoneză, un polonez şi un turc. Vorbesc prost nemțeşte, iar eu nu i-am ajutat cu nimic în această direcție, am **vrut** ca ei să vorbească aşa. Ei bine, nu a reacționat nimeni împotriva acestui lucru, cu toate că germanii țin foarte mult la limba lor.

Cred că piesa ar fi foarte nimerită, din nou, şi în România, în primul rînd pentru că în țară se vorbeşte mult despre democrație, iar rolul artei într-o democrație este contestarea. Este, apoi, şi situația materială precară, o problemă importantă, care atinge deopotrivă țările din Vest şi pe cele din Est. Piesa nu se referă, desigur, la majoritate, ci doar la o parte din oameni, dar acest lucru nu este deloc nesemnificativ. Tocmai de aceea noi am tratat spectacolul prin prisma zilei de astăzi.

opulența viziunii scenografice și nuanța de performanță a jocului actoricesc. (Nu am beneficiat, în timpul vizitei,de nici un spectacol al vreunui mare regizor european-amintirea lui Liviu Ciulei și a lui Andrei Șerban era însă persistentă și de nuanță aproape religioasă -, așa că impresiile se referă exclusiv la producții americane).Pescărușul la ART asigură magia necesară unui spectacol prin imaginea sublimă a lacului, pe care păsesc personajele îndreptîndu-se halucinant spre scena-insulă a lui Treplev. Verbozitatea rusească ironizată de Cehov este însă, în spectacolul lui Ron Daniels, o expresie a oboselii de a nu înțelege "marele suflet rus", o obsesie a redării acestei bariere în comunicare. Senzația de magie creată de prima imagine nu se mai dezvoltă în acțiune și, deși ritmul tăcerii și al verbului este foarte bine cadențat, impresia de didactic- academic primează, în dauna iluziei necesare spațiului teatral. Reclama anunță un spectacol "cu sfinți și demoni", creația propriu-zisă ieșea însă din megie în pasul obsedant al academismului.

Cu Cymbeline,de la Huntingdon, nevoia de miraculos era oarecum satisfăcută. Somptuosul limbaj shakespearean, costumele elisabetane mirifice, desuetudinea recitării erau în sine o creație, ceva cam ca o operă de reconstituire, făcută cu bună- știință și în care intra și o străduință naivă de mimare a unei perfecțiuni legendare. Spectatorul se simțea primit într-un palat în care simpla artificiozitate a decorului, a costumelor și a verbului garanta ruperea de cotidian și plonjarea în nobilețea clasică.

Reversul acestor tendințe, în producția studențească profesionistă, este chiar ceea ce se anunță a fi, adică o riguros-convențională întoarcere pe dos a lumii. La studioul Emerson (unul dintre cele patru consacrate, colegiul avînd un departament foarte puternic de artă a spectacolului și, deci, o producție diversificată pe dans, pantomimă, musical și dramă), spectacolul cu Nasurile roșii (Red Noses), o piesă britanică modernă, a lui Peter Barnes, era prin subiect și formulă o antiimagine. Subiectul se referă la revelația unui călugăr franciscan, în timpul marii ciume din secolul al XIV-lea, privitoare la salvarea omenirii prin exorcizarea fricii de moarte, exorcizare posibilă prin rîs. Astfel, călugărul adoptă postura de clovn și, provocînd rîsul muribunzilor, parcurge Golgota eliberării și martiriul desenînd un poem invers al Patimilor cristice. Formula de spectacol urmează linia unei denudări, a unei expuneri pînă la os, spațiul de joc este o arenă, distanța față de spectatori este minimă (sala fiind pe jumătate cît aceea a Teatrului Foarte Mic din București), iar efectele naturaliste abundă. Se încearcă astfel integrarea activă a spectatorului prin contrastul cu convenția pură, participarea prin violentare. Salivă, fum, țipete, atingeri, improvizație însă bine controlată, bazată pe o cunoaștere a tipului de spectator care vine la teatrul "experimental", plonjarea în trecut ca sursă de reteatralizare, o Renaștere tîrzie, care-și are și ea locul ei, cuminte, în peisaj, ca antipeisaj.

Dacă ieși din Boston spre Sudbury, printre coline, poți vedea școala anglicană, capela de cununii și Conacul Tudor, transplantate ca atare din Anglia secolului al XVIII-lea de Henry Ford, magnatul motoarelor; sînt mai șterse și mai mici decît copiile lor din oraș și, cumva, ireale în spațiul imens. Nu știu dacă nu sînt și ele un decor pentru vreun hobby - poate că sînt o simplă oglindă a amintirilor primilor imigranți veniți pe Coasta de Est, poate că urmașii lor continuă să joace, trecînd dintr-un decor în altul, întrucîtva diferit, totuși același, păstrînd magia unei continue apropieri de trecut, printr-o continuă deplasare spre viitor.

CRISTINA IOVIȚĂ

HELMUTH STÜRMER:

"Este spectacolul celor uitați de prosperitate"

Eu am făcut **Azilul de noapte** de trei ori. O dată la București, apoi la München și la Sidney - ultimele două cu Liviu Ciulei. Am și văzut-o în multe variante - printre altele, aceea făcută de Lucian Pintilie la Paris. În clipa în care a fost propusă la Teatrul din Münster, mi-am spus: "Piesa asta nu se mai poate pune altfel decît uitîndu-te la oamenii de pe stradă". Am făcut decorul privind, pur și simplu, strada, citind ziarele și urmărind reportajele despre oameni care nu mai au unde locui. Aici intervine problema soarelui și a umbrei din Occident. Cu cît bogățiile sînt mai mari, mașinile mai sofisticate, hainele mai elegante (pentru unii), societatea trece ca un tăvălug peste cei uitați de prosperitate. Iar aceștia sînt, din păcate, din ce în ce mai mulți. Există oameni care nu mai au cu ce să-și plătească chiria, oameni care, din diferite motive, încep să alunece pe o pantă și nu-i mai poate opri nimic.

Prima mea intuiție a fost că spectacolul trebuie făcut aproape ca un reportaj. Am construit un pod pe care l-am văzut la München, un pod sub care se adună cei care nu au unde să locuiască, cei care ajung "cazuri" sociale. Am mai avut și experiența New York-ului. De unde stăteam, puteam să privesc o casă în care erau adunați oamenii aceștia. Am văzut organizarea "rece" care li se oferă și... refuzul lor. Atunci am înțeles că au o anumită gîndire, eliberată de ideea necesității de a funcționa pentru societate. E un fel de revoltă împotriva bunăstării. Cînd au ajuns pe stradă, parcă nu vor să se mai confunde cu cei care trăiesc normal. Par a fi și un rău necesar, pentru că arată societății că se poate trăi și altfel, se poate gîndi într-un alt mod. În **Azilul de noapte** există acest germene și el ne-a preocupat foarte mult.

LIANA TATOS

DOUĂ CONCEPȚII DESPRE TEATRU LA LONDRA

Cele două spectacole despre care voi scrie par să se afle într- un raport de contradicție în ceea ce privește concepția actului teatral. Sau într-unul de complementaritate. Văzute ambele la Londra, ele dau o idee despre complexitatea unui fenomen teatral care nu are nimic de-a face cu... calmul britanic.

ROYAL NATIONAL THEATRE

Pentru prima dată am văzut un matineu de ora două și un sfert. La Național, cea mai recentă premieră pe scena de la Lyttelton făcea sală plină. Regizorul Richard Eyre pusese în scenă *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams, producție sponsorizată de Data General. Decorul, realizat într-o manieră realistă, plin de culoare, de către Bob Crawley, este imens. Observasem și în spectacolul anterior al lui Richard Eyre, cu *Napoli Millionaria* de Eduardo De Filippo, gustul pentru plantații ample de decor, din materiale (lemn, pînză) foarte atrăgătoare ca efect vizual. Aici, locul acțiunii, undeva pe coasta de vest a Mexicului, într- un han modest, este construit cît mai elocvent posibil. E vorba de un han?, atunci pe scenă se află un perete din lemn ocupînd aproape două treimi din deschiderea scenei și foarte înalt. Hanul este acoperit practic, pe laterale, de zeci de frunze enorme de palmier, de un verde strălucitor. Cînd va începe furtuna sau va ploua în rafale, apoi chiar așa vei avea și senzația, căci din înaltul scenei va curge cu viteză apă, luminile vor figura fulgerele, iar banda sonoră va împlini restul. În public, senzația s-a transmis cu încîntare : totul fiind la scară naturală pe scenă, emoția urma și ea un curs firesc.

Ca și la premiera anterioară a lui Richard Eyre, pare că și aici regizorul dă satisfacție unui public încîntat să asculte povestea (lui Tennessee Williams) frumos "ilustrată" scenografic, spusă cu intonație de către actori. E, în orice caz, o mare diferență de concept regizoral în comparație cu *Richard III*, spectacol văzut de noi în turneul Națională londonez la București. Întîmplările produse la han, după venirea unui grup de turiști ghidat de Shannon (Alfred Molina), un păcătos om al bisericii, expulzat, o aduc în prim plan pe Hannah, cea care, împreună cu bătrînul ei bunic, va avea de înfruntat o ordine a moralei reprezentată de ostentativa Maxine, stăpîna locului, mereu în ofensivă față de reverendul Shannon. Virtutea și o adîncă înțelegere a umanului, prin suferință (Hannah) intră într-un dialog spectaculos cu o viciată credință în lumea valorilor umanului (Shannon). Interpreta lui Hannah - Eileen Atkins - este o actriță de mare forță. Era singura care, pe scenă, putea să joace, și în tăcere, și pe replică, stări emoționale diverse. Eileen Atkins are o distincție în joc remarcabilă, care transferă asupra interpretării valori expresive de mare amplitudine. Frances Barber, în Maxine, are un mod direct de abordare a rolului. Ostentația, engleza dialectală converg spre o monotonie în joc, uneori de efect comic, alteori fiind stînjenitoare. Insolită mi s-a părut, din partea regizorului, conceperea ironică a grupului de turiști germani care irump în scenă caricatural : toți grași, blonzi, mișcîndu-se sacadat, emanînd o stupiditate lesne de perceput.

THE BUSH

Spectacolul lui Dominic Dromgoole cu *The Cutting* (de Maureen O'Brien) pe mica scenă a teatrului din localul Shepherd's Bush - notoriu loc în lumea teatrului londonez și nu numai - pare să fie o altă tendință : experimentul care are în vedere expunerea textului, de regulă nou în comparație cu modul comun de a scrie. "Cutting" înseamnă, în engleză, "tăios", "tăietor" dar și "decupaj" (în cinematografie). Regizorul a și gîndit, de altfel, punerea în scenă a piesei din perspectiva unui decupaj cinematografic. Lumea celor două personaje : Judy, aflată într-o instituție de sănătate mentală (ceva între salon și celulă), este interogată de către un psiholog care încearcă să afle de ce tînăra și-a ucis odinioară mama! Interogatoriul părăsește treptat alura de anchetă deloc dură pentru a glisa în registrul acelui tip de înțelegere a motivației umane stînd la baza unui act disperat și tragic.

Decorul este construit în același stil realist, de data aceasta în secțiune, elementele de localizare fiind însă de o semnificantă mult mai pertinentă. Dominic Dromgoole este foarte atent la "tăietura" tablourilor, succedarea lor urmînd un ritm destul de accelerat, care a cerut actorilor schimbări de postură scenică foarte frecvente. Decupajul era realizat atît prin lumină, cît și prin poziționarea celor doi actori. Interesant acest spectacol și pentru faptul că nu sacrifică, în favoarea modernității tehnice, un principiu al verosimilității psihologice.

MARIAN POPESCU

©sian thomas în **the cutting** de maureen o'brien (bush theatre)

foto: marc donet

GILLES COSTAZ

PARISUL, DIN NOU ANGLOFIL

foto: delahaye

pandora *de jean christophe bailly (laura morante și carlo brandt)*

Spectacolele noi continuă să se înmulțească la Paris (în jur de o sută de noi producții pe lună) și în provincie, fără să se remarce însă tendințe cu adevărat noi, fără să se afirme idei și forme surprinzătoare. În mod paradoxal, în această pletoră de noutăți franțuzești teatrul englezesc este acela care funcționează cel mai bine.

Unul dintre succesele stagiunii este o piesă de James Saunders, Era **bine** la Teatrul La Bruyère. Originalitatea ei constă în primul rînd în faptul că e contemporană. Iată în fine o piesă care vorbește despre noi, despre timpurile noastre - murmură în cor publicul și ziariștii. Într-adevăr, ea tratează o situație foarte actuală: Londra primind exilați cehi și toată confuzia de sentimente și de opinii ce poate decurge din asta. Personajele lucrează la un post de radio internațional. Una dintre producătoare este părăsită de soțul ei, devenit homosexual. Ea seduce un ceh instalat la Londra, destul de vîrstnic, lipsit de mijloace. Povestea lor de dragoste durează puțin. Femeia îi va prefera un ceh mai tînăr, amantul soțului ei!

Nu, nu este un vodevil. Căci Saunders ne arată că din aceste jocuri toată lumea iese cu sufletul rătăcit. Regizorul Stephan Meldegg a montat piesa într-o manieră foarte discretă, traducînd sentimente fără stridențe, într-un soi de fatalitate în același timp blîndă și teribilă. Actorii sînt formidabili: Béatrice Agenin este sublimă în exprimarea disperării; Maurice Garrel și Stéphane Freiss (care a obținut premiul "Molière" pentru debut) au luat lecții pentru a imita accentul și deformațiile ligvistice ale emigranților cehi și sînt perfecți în registre opuse - tandru pentru cel dintîi, tăios pentru celălalt. Da, o piesă frumoasă, prezentată în forma ei autentică, spre deosebire de Londra unde, prin intermediul producătorului, s-au impus modificări, pentru ca publicul să nu fie șocat: a dispărut, astfel, sinuciderea unuia dintre personaje!

Acest "val" englezesc se regăsește în programul lui Jorge Lavelli care, la al său Théâtre de la Colline, prezintă un diptic Steven Berkoff, cu o reluare, **Greek** (care, acum doi ani, a fost un foarte frumos spectacol, de o mare violență literară și scenică), și cu un text inedit, **Kvetch**. Și în revenirea lui Tom Stoppard, de două ori pe afiș de la începutul anului: o tînără echipă, Dix- Huit Theatre, a produs o nouă montare a piesei **Rosencrantz și Guildenstern sînt morți** (nu foarte convingătoare, dar bine primită de public), iar Georges Wilson, fostul succesor al lui Vilar la conducerea TNP și aflat de 15 ani în fruntea Teatrului de l'Oeuvre, a pus de curînd în scenă o piesă inedită în Franța, **Duminicile domnului Riley** (traducere foarte îndepărtată de titlul original, **Enter A Free Man**).

Nu foarte revoluționar acest recent Stoppard, în care un bătrîn își părăsește în fiecare sîmbătă soția și fiica pentru o libertate pe care o anunță definitivă, apoi sfîrșește prin a se întoarce acasă visînd iarăși la o libertate pe care nu o va cunoaște niciodată. E o fabulă foarte clasică, de o fantezie temperată, amintind în mod curios de operele morale și agreabile din anii '50. Dar Georges Wilson este un actor răscolitor prin omenesc, care renunță aici la orice mijloace facile și ne atinge drept în inimă.

Cam atît despre englezii jucați la Paris! În ceea ce privește teatrele naționale, administratorul general al Comediei Franceze, Jacques Lassalle, a montat un spectacol Molière combinînd o farsă puțin cunoscută, **Contesa d'Escarbagnas,** și **George Dandin.** Prima parte nu e chiar reușită, dar **Dandin** este de o cruzime foarte puternică și exactă. Întregul e mai interesant decît precedentul spectacol al primului nostru teatru național, **Caligula** de Camus, încredințat cineastului egiptean Youssef Chahine, care nu a ezitat să schimbe ordinea unor scene și replici și să amestece tiranii de ieri cu cei de azi (actorul principal, Jean-Yves Dubois, iese totuși cu fața curată, printr-o impetuozitate foarte personală). La Chaillot, Jérôme Savary, ale cărui ultime realizări indicau un neliniștitor declin (unde dispăruse spiritul lui Grand Magic Circus?), pune în scenă un Shakespeare, **Noaptea regilor.** Miracol! E bine! Gagurile sînt fericit găsite, fără a copleși totul, iar actorii - mult superiori față de cum sînt de obicei. Spectacolul împinge Iliria lui Shakespeare spre imageria otomană: există ieniceri, iar Olivia are podoabele și veșmintele unei orientale. Furia criticilor față de precedentele lui spectacole pare să-l fi readus pe Savary pe drumul cel drept...

Autorii francezi contemporani, un pic lăsați în umbră de englezi și de clasici, nu produc lucrări mai puțin pasionante; dar izolate. La Essaïon poate fi văzută o nouă piesă a lui Jean Bois, aventurier solitar al teatrului francez, care își montează și-și joacă propriile piese cu mijloace puține și multă subtilitate. Această ultimă piesă, **Titlu provizoriu,** este o variațiune pe tema amintirii și a creației, născînd un întreg joc de oglinzi între o emoție din copilărie (un băiat fascinat de o femeie puțin sălbatică), realitatea faptelor și imaginea pe care ar da-o despre acestea un autor de teatru. E o splendidă miniatură.

Totuși, cea mai frumoasă piesă este, fără îndoială, aceea a lui Jean-Christophe Bailly, **Pandora,** pusă în scenă de Georges Lavaudant la TNP Villeurbanne și la Teatrul MC 93 de la Bobigny. Ce autor, ce poet acest Bailly care reinventează mitul Pandorei și o readuce pe Pământ pe mesagera lui Jupiter pentru ca oamenii să înceteze a-i uita pe zei, adică civilizația, tot ceea ce ne-a hrănit din Antichitate încoace! Piero della Francesca traversează această seară greco-romană care-i face cu ochiul lui Pirandello. Textul, neîndoielnic literar și de o libertate ce îl poate face dificil, îi inspiră lui Lavaudant una dintre cele mai frumoase montări ale sale. Actorii - Carlo Brandt, Michel Aumont, Laura Morante - sînt într-o superbă a treia dimensiune. Este un lucru nou, confecționat cu fragmente de eternitate .

(În românește: A. G.) ■

COUPÉ

MOTOCICLETA LUI CALIGULA - LA COMEDIA FRANCEZĂ

Am intrat la Comedia Franceză cu o prejudecată îngrozitoare: anume aceea că orice text reprezentat aici este veştejit imediat de nimbul prăfuit al clasicismului. Cum montarea foarte recentă a piesei lui Camus, Caligula *(dramă-de-idei-parabolă-a-puterii- absolute ş.a.m.d.), nu prea mă încîntă a priori, cum regizorul anunţat era un egiptean despre care (spre ruşinea mea!) nu auzisem mai nimic, cum prietenii mei parizieni mă aduseseră la teatru cu metroul- cele două ore şi jumătate pe care să le petrec sub, poate, cel mai celebru acoperiş al Thaliei se anunţau din cale afară de plicticoase.*

N-a fost să fie aşa! Da'deloc! Gazdele mele şi-au răscumpărat păcatele (mai mult sau mai puţin) imaginare, amuzîndu-mă mai întîi cu priveliştea Coloanelor lui Burenne din grădina **à la française** *(nisip în loc de iarbă) din spatele teatrului; apoi, după relaxarea prilejuită de această acumulare fără precedent a cilindrilor în piatră, de înălţimi variabile, printre care patinatorii pe rotile îşi exersau gleznele supunîndu-le la varii eforturi de torsiune, din fotoliul de pluş în care am fost instalat de o elegantă doamnă plasatoare, mi-am putut clăti privirea cu o motocicletă japoneză de acum zece ani care trona pe scena încă goală. (Trebuie să vă spun că japonezăriile au constituit principala mea obsesie pariziană: la un francez revin, aici, trei turişti japonezi şi un număr imposibil de definit de obiecte de uz general de aceeaşi provenienţă extrem-orientală.)Iată-mă, deci, plonjat în lumea intimă a lui Caligula: un şantier contemporan, la ora prînzului, animat de prezenţa muncitorilor imigranţi (cu căşti de protecţie la Războiul stelelor) şi, într-un colţ, trei puşti victorioşi în T-shirts, fumînd chiştoace. Un bătrînel în negru intră în scenă şi, cu glas tipic de cioclu, citeşte un bilet: "Mais ... c'est Caligula!". Lumea aplaudă şi apare cortegiul funerar al Drusillei, apoi patricienii care comentează durerea împăratului ce-şi pierduse cea mai dulce amantă-propria sora ...*

Imaginea lui Caligula, călare în stil Fanfan la Tulipe (nu întîmplător, interpretul primei versiuni scenice, cea din 1945, a fost Gérard Philipe),este apoi proiectată pe fundalul unui zgîrie-nori din metal şi sticlă, amintind de cartierul S.F. al Parisului, La Défense. Post-modernism, nu? Cel puţin,aşa aş eticheta această ţesătură dinamică de conexiuni pe care regizorul Youssef Chahine o realizează pornind de la textul existenţialist al lui Camus.

Imaginii lui Caligula îi succede însuşi Caligula (Jean-Yves Dubois) în came , oase, jeans gri şi pull neglijent, aidoma unui student de azi de la Nanterre. Singura deosebire este că un student veritabil ar purta adidaşi "cu trei linii", în timp ce protagonistul nostru e descult. Partenera sa, Cesonia (Martine Chevalier, frumuseţe fanată ca un Roquefort şi, poate de aceea, atîtătoare) îl consolează de moartea Drusillei mimînd o sîrguincioasă felaţie, (variaţiune pe dos, desigur, a temei "în genunchi mă-ntorc la tine") are darul de a absorbi neantul interior al Cezarului. E prea puţin, însă, pentru Caligula-1992 şi micul Hitler (regizorul e puternic influenţat de André Glucksmann) ordonă, dintr-un nobil capriciu, execuţii, filmate şi acestea de cameramani japonezi şi, bineînţeles, transmise în direct, în toată lumea, de CNN. Gărzile pretoriene poartă uniforme de comando, iar, pe ecranul improvizat, Dictatorul face băi de mulţime, masele scandîndu-i numele în mod delirant (coreean). Ludicul este cel al lumii circului: jongleuri, dansatori, luptători evoluînd pe ritmuri africane. Spre disperarea mea, scenele cu gladiatori sînt luminate de lămpaşe de miner, iar Cesonia anunţă mulţimii apariţia alegorică a lui Caligula (Venus în bikini) de la megafonul lui Dumitru Dincă. Cesonia însăşi poartă un excitant portjartier, dar asta nu-i nimic faţă de prezenţa Vanessei Paradis pe coperta programului de sală, făcînd reclamă la "Coco L'sprit de Chanel" în minunaţi ciorapi-plasă. Caligula este cel care mă poartă, totuşi, din surpriză hermeneutică în surpriză hermeneutică: la chef ,este chiar Nicu Ceauşescu- e drept, mai cinic dar şi mai inteligent. "Dar ştii tu ce-i singurătatea?!"- îi spune el, retoric, lui Scipio, dar -slavă Domnului!- acesta nu seamănă deloc cu Paula Iacob ...

Destul cu maliţiile, nu înainte de a semnala că, în antract, m-am simţit ca la bufetul Parlamentului, printre spectatorii ce se delectau cu bere Heineken la cutie ...

Acum, despre piesă:am văzut, mi-a plăcut, ce rămîne de făcut? Să mă duc la Livada de vişini *de la Naţional?*

DAN SILVIU BOERESCU

MOARTEA REGELUI LEAR

Unul dintre cei mai mari artişti ai scenei şi ecranului polonez, Tadeusz Lomnicki, a încetat din viaţă la 22 februarie 1992, în timpul repetiţiilor finale cu Regele Lear, *pe scena Teatrului Nowy din Poznan.Spectacolul, în regia lui Eugeniusz Korin, urma să reprezinte, după aprecierea celor care l-au vizionat, un adevărat eveniment teatral al stagiunii, în primul rînd datorită creaţiei marelui dispărut, considerat a fi "unicul din Polonia şi , poate, chiar din Europa" în stare să susţină o asemenea partitură.*

Ideea acestui rol l-a urmărit constant pe Lomnicki în ultima vreme. Îşi dorea nespus să-l joace; ar fi fost o încoronare a celor 47 de ani de carieră artistică. În proiectul său iniţial, ar fi urmat să colaboreze cu un alt nume de referinţă al ecranului dar şi al scenei poloneze - Andrzej Wajda. Obligaţiile în străinătate ale acestuia din urmă, "presiunea timpului" şi dorinţa de "a da din sine cît mai repede" acest rol îl fac însă pe Tadeusz Lomnicki să accepte invitaţia teatrului din Poznan. Dar inima sa suferindă nu a mai rezistat. Se stinge, efectiv, pe scenă.

A debutat la vîrsta de 18 ani (în 1945), jucînd iniţial la teatrele din Cracovia şi Katowice. Din anul 1949 se va lega pentru totdeauna de teatrele Capitalei. În 1971 a fost numit rector al Institutului de Artă Teatrală din Varşovia. Actor cu nenumărate roluri în teatru, film şi la TV, regizor, pedagog, autor de cărţi despre teatru - iată pe scurt fişa sa biografică. Foarte multe din creaţiile sale au intrat în istoria artei actoriceşti, constituindu-se în momente fundamentale ale acesteia. Fiecare premieră însemna şi o creaţie ce atingea sublimul măiestriei interpretative. După memorabilul rol Arturo Ui din piesa lui Brecht (1962), se părea că Lomnicki, la 35 de ani, atinsese apogeul calităţilor şi posibilităţilor actoriceşti. Iată însă că au urmat noi creaţii: Salieri în Amadeus *de Shaffer, Krapp în* Ultima bandă *de Beckett, Actorul din* Eu, Feuerbach *de Dorst, alături de roluri din dramaturgia clasică şi contemporană poloneză, în abordarea cărora - s-a scris de fiecare dată - artistul "s-a ridicat pe culmile artei interpretative".* Regele Lear, *în 1992, urma, în viziunea sa, să prezinte agonia regelui printr-o agonie generală a lumii, a statului în care nebunia şi orbirea generală distrug legăturile de sînge şi pe cele sociale."Aceste două agonii însă - scria Jan Kott la moartea actorului - nu a mai apucat să le trăiască."*

Lomnicki a reuşit de foarte timpuriu să-şi creeze un stil, o imagine scenică originală. Modul său caracteristic de a se mişca "precum un urs", în alternanţă cu răsuciri rapide şi agile ca de felină, vocea puternică, profundă, dar mai ales diversitatea mijloacelor de expresie au fost datele sale scenice inconfundabile. În arta lui se regăsesc influenţele şi ecourile celor mai importante tendinţe artistice din ultimii treizeci de ani de pe scenele poloneze. Lomnicki a vrut şi a ştiut să le sintetizeze. Poate că asta reprezintă realizarea sa cea mai de preţ.

ANDA MAREŞ

SIPARIO

Numărul pe aprilie (521) al celei mai importante publicații italiene de spectacol, mensualul "Sipario", se deschide cu o amplă acțiune consacrată unui gen foarte îndrăgit de locuitorii "cizmei" mediteraneene: opera. De o atenție deosebită se bucură, în acest context, "redescoperirea", la Teatro Massimo din Palermo, a operei Regele Ruggero aparținînd compozitorului polonez Karol Szymanowski.În cadrul secțiunii cvasi-permanente "Teatrul din Est", redactorul șef al revistei Mario Mattia Giorgeti, semnează impresii prilejuite de o vizită în Cehoslovacia. Sub același generic, Marco Cugno scrie articolul "Marin Sorescu:un dramaturg sub dictatură", în care intreprinde o evaluare ideologico-estetică a operei autorului român, urmărit pînă în '89 - după părerea sa - de furia cenzurii. În continuare este publicată, în traducerea aceluiași Marco Cugno (cunoscut românist), piesa A treia teapă. (Într-un mic cartuș ne este furnizată și informația interesantă că, în 1968, piesa Iona a fost "cît pe-aci" să fie jucată, la Torino, de celebrul Vittorio Gassman).

Numărul mai cuprinde informații despre premierele lunii - printre altele, trei montări cu Cyrano de Bergerac, un portret al popularului actor și cîntăreț Gigi Proietti, articole despre balet și muzică etc.

La secțiunea "Sipario - Cinema", citim, între altele, un amplu material despre dramaturgul și regizorul de teatru și film Reiner Werner Fassbinder. Ținuta grafică a revistei este, ca de obicei, impecabilă.

■ **A.G.**

MERG SPANIOLII LA TEATRU?

Numărul 86 al bimestrialului El Público, editat la Madrid de către Centro de Documentación" Teatral (component al Ministerului Culturii din Spania), se prezintă cu un sumar interesant de la un capăt la celălalt.

Editorialul lui Moisés Pérez Coterillo ridică din nou problema reprezentării eficiente (din punct de vedere al comunicării, desigur) a pieselor lui Valle-Inclán dincolo de hotarele spirituale ale spațiului iberic. Trei interviuri atacă aceeași temă, referindu-se la Comedias bárbaras (Comedii barbare), spectacol prezentat la festivalul de la Avignon. Dialoghează principalii realizatori ai acestui succes: Jorge Lavelli (regizorul), Armando Llamas (traducătorul în limba franceză) și Maria Casarès (protagonista). Alte festivaluri comentate în paginile revistei El Público sînt: Grec '91, Bienala de Teatru pentru Tineret (Lyon), Mérida și Almagro.

José Maria Sulleiro și Alberto Fernández Torres fac un portret- robot al spectatorului și constată, interpretînd datele unui sondaj de opinie, că 48,5% dintre locuitorii orașelor Spaniei se declară amatori de teatru, în timp ce în realitate doar 13,9% frecventează sălile de spectacol măcar o dată pe an. Femeile între 20 și 24 de ani și bărbații între 25 și 44 formează majoritatea publicului. Cel mai des vin la teatru necăsătoriții, iar cel mai rar văduvii.

Revista (160 de pagini bogat ilustrate cu secvențe din spectacole, totul într-o cromatică excepțională) are o vastă rubrică dedicată teatrului internațional. Pot fi citite cronici la premiere din Italia, Portugalia, Germania, Elveția, Marea Britanie, Suedia, Venezuela, ceea ce înseamnă că semnatarii articolelor călătoresc pentru a fi la curent cu teatrul mondial. De asemenea, în El Público pot fi citite cronici ale unor volume dedicate fenomenului teatral sau scenei lirice.

Ca o publicație culturală care se respectă, El Publico aproape că nu face reclamă. Exceptînd invitațiile la festivalurile de teatru, doar două pagini sînt cedate publicității: pentru... colecția de diamante Majorica și pentru nu mai puțin rafinatul J&B. Textul celei de a doua reclame este: "A fi sau a nu fi. Aceasta este și va fi mereu problema unui whisky".

ALEXANDRU PLEȘCAN

"LE THÉÂTRE DE LA NATURE" (ALTERNATIVES THÉÂTRALES 40, MAI '92)

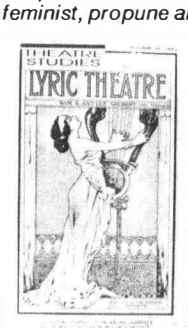
Le théâtre de la nature

Pornind de la o serie de întîlniri cu tema Teatrul naturii, organizate în cadrul Institutului de Studii Teatrale Paris III, editorul acestui număr al caietelor "Alternatives théâtrales", George BANU, scrie, alături de studenți ai Institutului, cîteva dintre eseurile Caietului: "Proba naturii", "Focurile din teatru", "Stînca solitară", "Limita sîngelui". Ele pornesc de la observații asupra unor spectacole ale lui Strehler, Brook, Șerban sau Pintilie.

Alte eseuri, despre Pina Bausch, Peter Greenway, sau întîlniri cu Bernard Dort și Philippe van Kessel dau o imagine seducătoare asupra acestui număr din Caiete, în care relația naturii (prin elementele esențiale ca focul, apa, piatra, sîngele, aerul, florile, animalele) cu teatrul apare într-o perspectivă mai puțin obișnuită, manifestînd percepția "clasică" a spectacolului de teatru.

TOT(UL) DESPRE TEATRU: NOUTĂȚI AMERICANE

Revistă anuală a Universității din Ohio, Theatre Studies (Studii de Teatru) se dedică publicării celor mai valoroase contribuții studențești în domenii precum analiza regiei spectacolului, istorie, teorie, critică teatrală, literatură dramatică. Scurta notă informativă o prezintă a fi un "vîrf de lance" în toate aceste discipline din cadrul programelor de specialitate. Parcurgînd atît articolele (premiate, unele) cît și recenziile a peste cincisprezece apariții editoriale relevante, sentimentul că selecția e riguroasă devine o certitudine. Poate incomodă. Căci Brian Rose, redactor-șef, nu se joacă de-a teatrul: "Sper să vă placă acest număr (37, n.n.) și să găsiți în el surse de meditație sau teme pentru viitoare lucrări". Teme, așadar: noi alternative la aventurile unui curent - am numit postmodernismul - preocupat la nesfîrșit să-și înghită coada. Un corect studiu istoric semnat M. D. Winchester demonstrează influența caricaturilor din ziarele secolului trecut asupra modalităților teatrului ("The Yellow Kid și originile teatrului de revistă: 1895-1898"). Articolul "Re-prezentări ale genului, re-prezentări ale violenței", ocupîndu-se de noi formule în curentul feminist, propune analizei piesele lui Maria Irene Fornes (autor, Stacy Wolf). Cel mai plin de miez articol aparține chiar lui Brian Rose, care tratează în bună manieră postmodernă tema orașului - misterium-tremendum, determinînd claustrarea, complexele și limbajul personajelor lui Harold Pinter ("Orașul de dincolo de ușă: efecte ale mediului urban în piesele timpurii ale lui Pinter"). Două articole atrag însă necondiționat atenția, nu în ultimul rînd datorită calităților intrinsece ale obiectului de studiu. "Expresionismul în teatru: spell#7 de Ntozake Shange" este primul dintre ele; și semnatarul, Mikell Pinkney, reușește atît să convingă teoretic cît și să impună, prin argumentație niciodată stridentă, personalitatea unei artiste ce declară: "ca poet în teatrul american/găsesc majoritatea lucrurilor petrecute pe scenele noastre/apăsător de goale/ pretențioase & imitative. Poate acesta e unul din motivele care mă fac să insist în a mă considera poet sau scriitor/ mai curînd decît autor de teatru/mă interesează exclusiv poezia clipei/ impactul emoțional & estetic al unui personaj sau al unui vers". Articolul "Teatru ambiental și heterotopie: Dyonisus în '69" de Leigh Ann Clemons comentează experiențele unei trupe de teatru la debutul ei (1968) cu o adaptare a Becantelor lui Euripide. Locul montării - o uzină dezafectată. Auditoriul, aflat pe sub sau deasupra spațiului scenic (pe schele), participă la construirea spectacolului pînă într-atît încît atunci cînd Penteu, răpit de... un grup de studenți, refuză să se întoarcă pe scenă, rolul e dus pînă la capăt de un spectator-voluntar în vîrstă de șaisprezece ani. Echilibristică a puterii...



CRISTINA ILINA SĂLĂJANU

SINOPSIS

MARIAN POPESCU

LIT UP TRANSITION

If one only comes to think about the Bucharest National Theatre, it will make one's thougts blow out of one's mind. And , under the present dwindling market economy, a sucker itself, what else, a theatrical colossus with several hundred souls on its staff (some say they are no less than 600) like the National Theatre is put under a question mark, of course. How else, if the theatre banks on some subsidy granted by the Ministry of Culture. It's a matter of survival. Its three halls, downstairs (The Big Hall, The Amphitheatre and the Studio) sum ap 1,700 seats.Not to speak about Hall 99, less used. Production shops mechanical, energy, electronic, carpenter, tailor, dressmaker, tapestry, sculpture prop-work hard for whatever art decoration and stage managament might mean. Serving production, which if gauged in the number of titles of plays staged is pretty amazing.

The National Theatre has known, with Andrei Şerban at its helm, a new historical and artistic time. A towering personality of our days, Andrei Şerban reinvigorated the worn-out institution,hard tried by the building up of the multilaterally developed socialist society, by infusing into it the new climate of the year 1990, the year of the big break-out. The image of the theatre looks better and better due to its serious repertory (Antique Trilogy, The Nigtof the Kings), to the glamour of its new director and the plays staged by him. The great number of young actors on its staff sweep away the spinsterish air that used to dry up the first stage of this country.

It is a hard job to manage a theatre of such scope.A 90- strong actor staff-not yet completed (come on boys, what are you waiting for?)-is an impressing figure, isn't it? Technical and production personnel. Besides Those serving other sectors, likeorganization, administration, economic, literary secretariat, etc., come to round off the 600-odd staff of the National Theatre.They have they own trade union , organized in March 1990, corporated with its own account in banks and a leadership elected fot two years (Matei Gheorghiu, Chairman;Bogdan Musatescu, , Vice- Chairman;Ilinca Tomoroveanu, and tehnical stage manager ,Adrian Negru), but they have a hard life in asserting a specific t.u. activity. To make it clear with the theaters draft law had to be draw up, the National Theatre t.u. was invited once and this was all. Equally to any other Roumanian theatre they have to solve problems regarding profesional tasks, the valuation of the actors, activity according to the number of rehearsels , a differentiation between actors who play a lot and don't get a greater pay and those who are seldom on stage and get equal pay. Asking them abuot possible solutions, Mr. Bogdan Musatescu told me that " you can't do without with some of them , because they are not quilty that they are the offspring of an old structure. "On then other hand , according to Matei Gheorghiu, at least , we cannot employ as westernes do , an actor on a limited term contract basis. The protection of the t.u. -members' rights faces the same imperfections of the legislative system which , above all , makes no difference betwen specifical jobs (like those in a theatre) and the common ones. What amazed me , though , is the fact that the trade union of the National Theatre is not updated with of the laws regarding the organization and management of theatrical institution.

The inefficiency of structure was a topic broacheed also by Andrei Şerban , the general manager of the National Theatre Obiously his directionship moves were rather prone on consolidating the theatre 's artistic prestige than on managerial changes. Press, campaigns (pros and cons) about his productions or interwiews seem to be inciting for him. Sometimes the discomfort of such commentary is associated to the discomfort of one's own attitude: the stage manager has to split a year into two distinctive parts : namely a time dedicated to plays, and stage productions at home and the other one to the big thinks he is making abroad.

A helpful hand in settling this problem is extented by his team, here at home (manager Constantin Măciucă), Administrative manager Mr. Vînătoru ,Literary Secretariat, headed by Mrs. Adriana Popescu), but also his knowledge that all compartiments are running on perfectly.

If the National Theatre management was to be perfected, it should consider a couple of things Andrei Şerban knows very well: the thorough alteration of the huge theatrical system, the earmarking of a budget stipend capable to buttress such changes and the need to be always present . His efforts to draw into the bussines younger stagemanagers, very good ones, to satge plays of the same worth like his have yielded poor results (Felix Alexa, Ştefan Iordănescu).

Exploration of the potentialities of Romanian playwriting is still precarious. Serious, ample talk on this question proves necesary , and not only on this matter , another item being the profesional qualification qualification of some people involved in productive sectors . "They should be paid better for their higly skilled work" , says Andrei Şerban. Maybe the new regulations concerning the labuor contract will help the director of the National Theatre. Wait and see. For the moment being it is summer.

English version by Delia Răzdolescu

CONTENTS

ANTITHESES by Dumitru Solomon • DIALOGUE Actor Victor Rebengiuc, rector of the Theatre and Film Academy of Bucharest, about the necessary changes in the Romanian theatre • The theatre and the market economy in România (Cristina Dumitrescu) • Theatre and Society • The stage of the ethnic minorities • REVIEWS • SYNOPSIS (in English): the National Theatre, Bucharest (Marian Popescu) • THEATRE AT LARGE: reviews and articles about British and American Theatre.

SOMMAIRE

ANTITHÈSES par Dumitru Solomon • DIALOGUE L'acteur Victor Rebengiuc, recteur de l'Académie de Film et de Théâtre de Bucarest, sur les nécessaires changéments dans le théâtre roumain • Les théâtres et l'économie de marche en Roumanie (Cristina Dumitrescu) • Théâtre et Société • La scène des minorités ethniques • CHRONIQUES DRAMATIQUES • SYNOPSIS (en anglais): le Théâtre National de Bucarest (Marian Popescu) • LA SCÈNE DU MONDE: comptes-rendus et articles sur le théâtre anglais et américain.